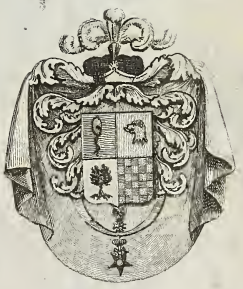
Louis ROSTAN,

6720



Bibliothèque de [illegible] *Riederer*

Ulrich Middeldorf

ŒUVRES

COMPLETTES

DE

L'ABBÉ ARNAUD.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/uvrescomplettesd01arna

OEUVRES

COMPLETTES

DE

L'ABBÉ ARNAUD,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, ET DE CELLE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES.

TOME PREMIER.

PARIS,

LÉOPOLD COLLIN, LIBRAIRE,
rue Git-le-Cœur, n°. 4.

DE L'IMPRIMERIE DE VALADE.

1808.

DISCOURS

PRÉLIMINAIRE.

Il est des écrivains qui laissent à peine deviner ce qu'ils auraient pu être : on dirait qu'ils n'ont surmonté les difficultés qui se présentent à l'entrée du sanctuaire des lettres, que pour augmenter leurs jouissances, et épurer le bonheur de leur vie. Pleins d'ardeur pour s'instruire, s'initiant avec facilité, même avec persévérance dans les connaissances humaines, ils semblent oublier dans le charme que l'étude des bons modèles leur fait éprouver, qu'ils sont eux-mêmes nés pour en produire. Ils ne pensent ni au mérite, ni au titre d'auteur; s'ils écrivent, ce n'est en quelque sorte que pour se rendre compte de leurs sensations et de leurs observations : comme ils ont senti avec chaleur, et observé avec justesse, leurs ouvrages présentent des résultats nouveaux et des aperçus lumineux. Mais ces ouvrages, ils ont été peu

jaloux de les réunir ; et cette indifférence pourrait les faire contester à leur gloire, quand les contemporains ne seront plus, si elle n'était réparée de leur vivant.

L'abbé Arnaud, ayant fini ses études avec distinction au collége des jésuites de Carpentras, alla au séminaire de Viviers pour faire sa théologie. On remarqua qu'il n'avait pas beaucoup de goût pour cette science : il était très peu exact aux heures des leçons. Pour le punir de cette négligence, ses professeurs lui imposaient l'obligation de composer et de prononcer, en leur présence et celle de ses condisciples, de petites exhortations chrétiennes, dans lesquelles il montrait toujours un talent original qui lui faisait aisément obtenir sa grâce. Il revint ensuite dans sa famille, et entra dans les ordres. Il exerça peu le ministère du sacerdoce, qui, étant ordinairement un état pour les jeunes ecclésiastiques, ne fut, pour l'abbé Arnaud, qu'un moyen d'acquérir des connaissances, en lui laissant le repos dont il avait besoin pour se livrer tout entier à la culture des lettres. La ville de Carpentras offrait alors à son émulation une ressource aussi précieuse que nou-

velle. Son évêque, dom Malachie d'Inguimbert, venait de l'enrichir de la bibliothèque formée par le savant Peirèsc, qu'il avait acquise à grands frais de ses héritiers (*). Ce prélat, honoré des bienfaits de plusieurs souverains, que Clément XII nomma archevêque de Théodosie, *in partibus*, et ensuite évêque de Carpentras, où il était né, parce qu'il avait reconnu en lui de grandes lumières et une piété généreuse, avait porté l'habit du monastère de la Trappe. Riche pour les pauvres, et pauvre pour lui-même, il vécut en religieux dans son épiscopat, et fit de ses richesses le plus bel usage que la religion puisse prescrire, en laissant deux monumens (1), dont l'un présente à l'homme les moyens de devenir utile et de se survivre, et l'autre, un asile contre l'imprévoyance et le malheur.

L'abbé Arnaud s'ensevelit, pour ainsi dire, dans cette bibliothèque; sans autre maître que ses livres, sans autre guide que son goût, il se livra avec la plus vive ardeur à l'étude des langues savantes, et se rendit familiers les ouvrages

(*) De MM. de Mazaugues, en 1745.

des anciens, qui avaient pour lui le plus grand attrait. Il se passionna pour leurs chefs d'œuvre, et on peut dire que cette passion, née dans sa jeunesse, fut celle de sa vie entière. Il nourrissait son esprit de leurs beautés; dans le doux silence de la retraite, sans prétention, comme sans dessein, il faisait des provisions utiles, dont il sut disposer avec succès, lorsque dans la suite les jouissances du grand monde vinrent le disputer à l'amour du travail.

Ce qui doit étonner, c'est qu'avec un penchant extrême à varier les objets de ses goûts, et avec une ame toujours prête à se porter au dehors, il ait pu, pendant bien des années, suivre avec la même constance le plan d'étude qu'il s'était tracé. Ses plaisirs n'étaient point étrangers aux sujets de ses méditations. Il aimait la musique avec transport; et tandis qu'il amassait des matériaux sur la théorie de ce bel art, il trouvait dans la pratique où il était devenu habile sans secours, ses plus délicieuses distractions. Dans les belles soirées de l'été, sous un ciel où la fraîcheur de la nuit invite à se soulager de la chaleur accablante du jour, notre jeune ecclésiastique se réunissait quelquefois à des amis d'un ordre distingué, qui s'aban-

donnaient au doux charme de l'harmonie. C'étaient des amateurs qui établissaient leur orchestre au milieu d'une promenade où s'assemblait la bonne compagnie. Un chanoine, plus scrupuleux qu'éclairé, scandalisé d'une pareille récréation, fit à l'évêque des représentations contre l'abbé Arnaud. *M. le chanoine*, répondit le sage et judicieux prélat, *quand vous passerez les journées dans ma bibliothèque, je vous laisserai les nuits pour vos délassemens.*

Il était rare dans ce tems-là, surtout en province, que les talens fissent parvenir aux dignités de l'église. Les supérieurs se contentaient de donner des éloges : les places avantageuses étaient presque toujours réservées à la naissance ou à la faveur. Heureux oubli, peut-être, qui, en forçant les jeunes émules des lettres à tourner leurs regards et leurs espérances vers la capitale, animait leurs efforts, leur préparait la fortune et les conduisait souvent à la célébrité.

Quelques amis de l'abbé Arnaud, qui avaient su l'apprécier, l'engagèrent à venir à Paris, où ils l'avaient devancé. C'était en 1753 : l'abbé Arnaud, alors dans sa trente-deuxième année, avait passé cet âge où l'on s'aperçoit peu des

besoins de la vie, parce qu'ils occupent à peine, où l'on espère beaucoup, parce qu'on ne sait pas prévoir, et il était parvenu à cette maturité où les sollicitations, pour s'avancer, étant des victoires sur soi-même, les refus qu'on éprouve paraissent des humiliations. Accoutumé à vivre avec sa famille dans une tranquille indépendance, il était incapable de se livrer, pour sa fortune, à des travaux qui eussent contrarié ses sentimens, ou interrompu ses habitudes studieuses Aussi eut-on beaucoup de peine à le retenir à Paris, et songeât-il souvent à retourner dans sa patrie, pour se délivrer de l'inquiétude de l'avenir. Les amis qui l'avaient appelé, le retinrent, et leurs soins furent bientôt suivis des encouragemens que l'abbé Arnaud devait mériter, à la source de la politesse, du savoir et du bon goût.

Il publia en 1754 une lettre sur la musique qu'il avait adressée à M. le comte de Caylus; c'était une espèce de prospectus dans lequel il développait le plan d'un ouvrage qu'il avait entrepris sur l'histoire et la théorie de cet art. Cette lettre fut généralement regardée comme un chef-d'œuvre. Elle obtint un succès d'autant plus étonnant, qu'elle n'avait rien de commun

avec une foule d'écrits que la querelle des bouffons produisait depuis deux ans. Le plan était vaste et présentait des vues nouvelles et profondes. L'auteur se proposait de faire sur la musique un traité analytique, comme nous en avons sur l'architecture, la peinture, la poésie et l'éloquence. Il exposait ses idées avec la chaleur du sentiment, et la clarté qui suppose l'habitude de la méditation. Le mérite de style accompagnait les richesses de l'érudition ; des transitions heureuses amenaient sur la nature des beaux arts des réflexions pleines de justesse et de goût. Mais l'abbé Arnaud rapportait tous ses moyens à l'étude des anciens, qui les premiers dans l'ordre des tems, le sont aussi dans l'imitation des beautés de la nature, dont ils ont été plus près. Enfin, il se proposait d'exciter l'émulation des musiciens en leur montrant le degré de perfection où ils pourraient élever la langue française, ce qui était en quelque sorte la venger de l'espèce d'anathême prononcé contre elle par un philosophe qui semble n'avoir souvent employé les belles couleurs de l'éloquence en faveur du paradoxe, que pour s'en servir avec plus d'avantage pour faire triompher la vérité.

L'abbé Arnaud se pressa peu de continuer à

se faire connaître, quoiqu'il vécut avec ceux qui cultivaient les lettres assidûment, ou qui les protégeaient. Cependant voyant chaque jour les écrivains qui ont formé une époque brillante dans le dernier siècle, et qu'on ne met en parallèle avec les premiers écrivains du siècle qui a précédé, que parce qu'ils sont les premiers du leur, l'abbé Arnaud devait employer ses talens d'une manière utile.

Ce fut en 1760 qu'il se livra à des travaux suivis; et ici il est consolant de le voir entrer dans la carrière littéraire, en même tems que dans celle du bonheur. Certes, il est bien plus facile de trouver des hommes distingués par leurs talens, que des hommes constamment heureux par les douceurs de l'amitié. Unis par la conformité de leur goût pour les mêmes genres de littérature, autant que par les rapports de leurs ames, l'abbé Arnaud et M. Suard partageront les mêmes travaux, associeront leur existence, et confondront leurs sentimens et leurs ouvrages. Celui des deux qui parviendra le premier aux honneurs littéraires, ne jouira pleinement de cette distinction, que lorsqu'elle aura placé l'autre à côté de lui. Ils embelliront ainsi mutuellement la portion de la vie qu'ils passeront ensemble, et lorsque la loi de la na-

ture les aura séparés, cette amitié ne sera point éteinte dans le cœur qui restera isolé. Elle y vivra encore toute entière; elle se manifestera par des preuves inattendues..... et tandis que je les recueille, c'est à cette amitié seule que ma reconnaissance les rapporte (2).

Ils reprirent et continuèrent ensemble pendant deux ans et demi, la rédaction du *Journal étranger*, que le gouvernement leur fit abandonner pour les charger de la rédaction de la *Gazette de France*. Cette feuille, particulièrement destinée à annoncer les nouvelles civiles et politiques, n'avait rendu compte jusqu'alors que d'une manière imparfaite des objets qui concernent les lettres et les arts. Le ministre (*) ayant jugé que pour les progrès des lumières et du goût, ils devaient être traités avec plus d'étendue et d'exactitude, voulut que l'on composât une feuille séparée, qui fût uniquement consacrée à recueillir, des différentes parties de l'Europe, tout ce qui appartenait aux connaissances humaines. Les rédacteurs crurent devoir renoncer, au bout de deux ans, à ce nouveau travail périodique.

(*) Le ministre des affaires étrangères.

Le *Journal étranger* et la *Gazette littéraire* ont toujours été regardés comme un dépôt précieux de littérature ancienne et moderne. Plusieurs savans étrangers s'étaient empressés de concourir au service que les deux rédacteurs rendaient aux lettres, en les secondant de leurs travaux. On avait eu soin d'établir l'état des connaissances humaines chez les différentes nations de l'Europe, et de faire connaître surtout les productions nouvelles qui caractérisaient les divers esprits, et la manière dont ils avaient traités des genres inconnus. C'est ainsi que les poésies des anciens Bardes et les ouvrages des Allemands, prirent place dans notre littérature, et furent plus généralement répandus. Des essais de traductions, aussi fidèles qu'élégantes, préparèrent des traductions plus étendues, auxquelles elles servaient de modèles. Mais ce qui est aussi honorable que souverainement utile aux lettres, c'est que l'esprit d'équité présida toujours aux jugemens et aux analyses consignés dans ces deux ouvrages périodiques. L'amour-propre national et étranger ne fut jamais blessé (3); la médiocrité fut encouragée et jamais offensée, le savoir fut sagement apprécié, et le génie reçut les hommages éclatans qu'il

ne faudrait jamais cesser de lui rendre. On donna à l'abandon d'un travail aussi généralement utile, des regrets qui ont été depuis plusieurs fois renouvelés par les littérateurs étrangers, et par ceux de notre nation.

A peine a-t-on parlé des travaux inspirés par l'amour de l'antiquité, que l'on voit s'ouvrir, pour ceux qui s'y livrent avec succès, le sanctuaire consacré depuis plus d'un siècle à conserver les modèles de tout genre qu'elle nous à laissés. L'Académie des inscriptions et belles-lettres admit l'abbé Arnaud dans son sein (*); s'il n'a pas enrichi ses recueils d'un grand nombre de dissertations, du moins celles qu'on y trouve sont bien dignes de cette célèbre institution, puisqu'elles ont presque toutes pour objet les beautés de la langue grecque, et le style des écrivains de la Grèce.

Ces dissertations ont un mérite particulier qui consiste en ce que l'auteur présente toujours sous les formes oratoires, des objets qui semblent dépendre entièrement de la marche didactique. Aussi, lorsque, conduit par le fil de son sujet, il arrive insensiblement à des résul-

(*) En 1762.

tats; on voit que son imagination, qui lui a fourni une foule d'idées neuves et d'expressions hardies, semble s'irriter contre les règles qui l'enchaînent et l'empêchent d'aller au-delà. En effet, il nous montre le pouvoir séduisant de la langue grecque, d'abord dans la poësie, ensuite dans la prose, au moyen des accens, du choix des mots, de celui de leurs élémens, et des formes de la phrase, qui, par l'harmonie et le mouvement, devient imitative des objets. Il la considère également comme l'expression des mœurs du peuple, expose les variations qu'elle a dû subir, et parcourt les différentes époques de l'art de l'élocution, que les poëtes et les orateurs ont employée avec une grande liberté, suivant les effets qu'ils voulaient produire. A mesure qu'il a plus d'objets à détailler, son style prend plus de rapidité, et on se sent entraîné par une impétuosité brillante. Quand il touche au dernier période des effets surprenans de la langue grecque, il nous représente *Homère*, comme faisant de cette langue « un ensemble » régulier et organisé, dont toutes les parties, » enchaînées les unes aux autres, conservaient » entre elles le rapport qui se fait remarquer » dans la composition et la marche de l'uni-

» vers ; et *Platon*, comme le premier des » prosateurs, ajoutant de nouvelles perfections » à tous les genres de composition, et les em- » ployant pour tâcher d'établir sur la terre l'em- » pire de la raison et de la justice. » A cette époque, la langue grecque ayant assisté à la naissance de toutes les doctrines et de tous les arts, et les ayant suivis jusqu'aux derniers termes de leur accroissement, avait fait les mêmes progrès, et conservé dans toutes ses parties les rapports et les liaisons que l'œil du philosophe aperçoit dans les différens objets des connoissances humaines.

Au milieu de ses discussions, il semble se reposer sur des tableaux que son imagination enfante, et qu'il adapte très-heureusement à son sujet. Aux réflexions que lui fournit la philosophie sur le génie des langues, il mêle les ressources de la poésie, et s'il paraît moins discuter que peindre, c'est qu'il écrit moins d'après des principes, que d'après le sentiment des beautés qui l'ont frappé.

L'abbé Arnaud a tracé l'analyse des ouvrages et le caractère de quelques écrivains de l'antiquité, et ce sont presque toujours des poëtes qu'il a choisis. La hardiesse de son esprit le portait

plus particulièrement à ce genre de travail, qui lui présentait d'ailleurs une plus grande variété d'objets. S'appropriant, en quelque sorte, les nuances du style de ces poëtes, il les caractérise d'après leurs propres couleurs. Il désigne les traits distinctifs des langues qu'ils ont employées, des tems où ils ont écrit, et s'arrête aux créations du génie dans les premiers siècles et lors du renouvellement des lettres, pour examiner et marquer les divers procédés de l'esprit humain.

Il n'a point laissé de corps d'ouvrage, mais tout ce qu'il a écrit sur les lettres et sur les beaux-arts, offre une instruction solide et piquante. Ses débuts ont presque toujours de l'élan, ce qui prouve que ses compositions étaient autant l'effet de l'explosion de ses sentimens, que de ses idées. On n'a jamais fait un usage plus constant et plus noble de l'autorité des anciens, qui, lorsque nous les avons étudiés dès l'enfance et long-tems, nous inspirent de grandes pensées, comme le souvenir de la patrie porte, toujours et partout, aux actions généreuses.

Il y avoit des objets auxquels il s'abandonnait avec plus de complaisance, parce qu'il y trou-

vait ses plaisirs ses plus vifs. Je veux parler des beaux-arts. Son ame fut continuellement ouverte aux sensations délicieuses qu'ils peuvent produire, et sa sensibilité ayant incessamment besoin d'être exercée, ils fournirent un aliment fécond à ses méditations. Une imagination aussi mobile que la sienne se trouva, en quelque sorte, fixée par le goût même qui la faisoit agir. On peut dire qu'il sut se créer un bonheur réel, en se plaçant dans ce monde nouveau et plus parfait, que l'on voit sortir de la main des arts. Le sentiment naturel qu'il en avait, était soutenu et nourri par les connaissances que donne l'étude de chacune de leurs parties; aussi eut-il toujours le plus grand droit à en faire des examens critiques, et à motiver ses jugemens. Il ne se contenta pas de les considérer comme devant seulement embellir l'existence de l'homme : la philosophie élevait ses idées plus haut. Il voulait qu'en produisant sur les sens des impressions grandes et utiles, les beaux-arts eussent chez les modernes le but moral qu'ils avaient chez les anciens, et qu'en épurant l'ame et la pensée, ils fussent les conservateurs de l'urbanité et l'expression de la félicité des peuples.

Plus hardi que *Mariette*, aussi enthousiaste

que *Winkelmann*, il parla du technique des arts du dessin avec autant de justesse que l'un, et de leurs effets sur l'ame avec autant de chaleur que l'autre. Il ne lui a manqué que d'avoir parcouru, comme eux, la terre natale des arts, et de s'être livré à des travaux plus étendus. Il montra, dans l'explication des sujets des pierres gravées (4), l'érudition la plus choisie et la plus séduisante, si j'ose ainsi dire. Ses conjectures sur les sujets qu'elles représentent ne sont ni vagues, ni hasardées. Il abandonne ce qui ne peut être expliqué, et ce qui appartient aux mystères de l'antiquité, pour ne pas compromettre la raison par des conjectures qui pourraient paraître savantes, et n'être que frivoles.

Mais ce qui distingue essentiellement le talent de l'abbé Arnaud, c'est l'art avec lequel il a surmonté les difficultés qu'il y avait à décrire l'action représentée sur les pierres, et la manière dont elle a été traitée par les artistes. Il en saisit d'abord l'intention, et l'expose avec fidélité; la composition la plus compliquée ne paraît exiger de sa part ni étude, ni effort. Il en parcourt, il en distribue les plans d'une manière également claire et facile. La disposition des

figures, leurs attitudes, leurs formes, leurs draperies, conservent dans son style leurs mouvemens, leur légèreté, leurs grâces, leur fraîcheur. Entre-t-il dans le détail des attributs, c'est pour donner à l'idée principale plus d'ame et de vie? Quelquefois il semble vouloir lutter d'esprit avec l'artiste, ou bien, abandonnant la description du sujet qu'il a sous les yeux, il le compose de nouveau, en recueillant dans la tradition des poëtes les traits qui peuvent justifier sa hardiesse.

L'abbé Arnaud servit les lettres et les beaux-arts, encore plus par ses conseils que par ses productions. Concevant beaucoup, exécutant peu, il communiquait volontiers ses idées aux écrivains (5) et aux artistes (6) qu'il aimait à seconder, à encourager, à enflammer dans leurs travaux. Il en est plusieurs qui l'ont honoré par l'aveu des services qu'il leur avait rendus. On le vit encore aussi peu jaloux de mettre son nom à ses ouvrages (7), qu'il était ardent à faire connaître les ouvrages propres à donner de la gloire à leurs auteurs.

Il devait arriver une époque où la passion de l'abbé Arnaud, pour celui des beaux arts qu'il avait cultivé lui-même, lierait son nom à

la révolution qu'un génie extraordinaire viendrait y produire. Depuis long-temps des hommes instruits divisés sur le genre de musique qui convenait au grand théâtre lyrique, soutenaient par de bons ouvrages des opinions diverses (8), lorsque Gluck parut. Si les uns ne le crurent point fait pour réformer leurs idées, les autres lui attribuèrent, avec juste raison, la gloire d'être le créateur de la musique dramatique. Il avait été précédé par la réputation que de grands succès lui avaient méritée dans les pays étrangers; les soins qu'il se donnait pour naturaliser ses talens parmi nous, devaient lui promettre un accueil moins orageux. Tandis qu'il faisait triompher notre langue des difficultés qu'elle présentait à l'art du musicien, qu'il employait son accent oratoire avec une espèce de magie, il était attaqué par des critiques peu ménagées. Plusieurs chefs-d'œuvre qui s'étaient succédés rapidement, avaient déjà porté au plus haut point l'intérêt dramatique; on avait senti tout le charme qu'une combinaison savante des sons pouvait donner à l'unité du sujet, en suivant la marche des passions, en augmentant leur énergie, en accompagnant leur repos ou leur silence sur la scène, par des tableaux terribles

ou touchans, lorsqu'on opposa à *Gluck* le célèbre *Piccini*, dont on avait provoqué l'arrivée en France, et pour qui on avait préparé des poëmes. Des objets de comparaison jettèrent plus d'ardeur dans les discussions, et leur firent prendre quelquefois des tournures singulières qui les rendirent piquantes. On alla jusqu'à vouloir interdire à la raison le droit de prendre le voile de l'anonyme pour lui enlever le moyen ingénieux d'instruire et de plaire en même tems. Au reste, nous ne verrons point dans les écrits sortis de la plume d'écrivains également célèbres, des disputes purement polémiques; nous les regarderons plutôt comme les résultats des impressions vives et longues produites par le plus séduisant des beaux arts; et quant aux traits échappées à des esprits animés, nous les laisserons comme des flûtes que Minerve aurait condamnées.

Ardent admirateur de Gluck, l'abbé Arnaud ne se contenta pas de soutenir ses efforts par ses conseils et par ses écrits, il provoqua en sa faveur les suffrages des savans étrangers, et interrogea même jusqu'aux cœurs les plus sensibles aux émotions. C'est pour ceux-ci qu'il peignait avec chaleur les effets de l'art, tandis

qu'il entrait dans les profondeurs de ses procédés, en répondant aux connaisseurs. Il règne dans tout ce qu'il a écrit à cet égard un ton de conviction et de gravité, qui prouve qu'il ne séparait point son admiration pour le génie, de l'intérêt de ses plaisirs.

Il avait reçu de la nature un don bien rare, la parfaite conformité des goûts de son esprit avec les penchans de son caractère. Ses idées et ses sentimens furent toujours dans le plus heureux rapport. Après avoir nourri son imagination par des méditations profondes sur ce que les lettres et les arts offrent de plus séduisant, il venait dans la société répandre les pensées dont il était plein; et comme il n'y voyait que ce qui était grand et choisi, et que les objets présens avaient sur son ame un pouvoir auquel il ne résistait pas, cédant alors aux mouvemens qui l'agitaient, il déployait dans la conversation une éloquence forte et brillante. Les mots énergiques, les expressions pittoresques qui lui échappaient se gravaient facilement dans la mémoire de ceux qui les entendaient, et on aimait à les répéter. N'envisageant jamais les choses et les hommes que du bon côté, l'urbanité de ses mœurs, les grâces de sa politesse le firent re-

chercher dans le monde, qu'il aimait beaucoup lui-même, et qui trop souvent lui fit oublier les travaux de la retraite. Les gens de lettres à qui il en devait compte l'appelèrent le paresseux aimable, et lui firent le reproche de ne point assez travailler. Ce reproche renouvelé à chaque production de sa plume lui fut adressé par M. Garat d'une manière aussi noblement imaginée que noblement exprimée. « L'abbé » Arnaud n'a publié que la première partie de » son Mémoire (sur la prose grecque); il en » annonce deux autres, et peut-être doit-il » nous être permis de lui imposer, au nom » du public, l'obligation de ne pas les faire » long-tems attendre. Sans doute il vaut mieux » mériter le reproche de ne pas assez écrire » que le reproche, bien plus souvent mérité, » d'écrire trop. J'aime mieux, disait un Ro- » main, que l'on demande pourquoi on ne m'a » point élevé de statue, que si l'on demandait » pourquoi on m'en a élevé; mais s'il n'avait » pas de statue, c'était la faute du peuple ro- » main; et si M. l'abbé Arnaud ne donnait » pas autant d'ouvrages que l'on doit en at- » tendre de son talent, ce serait sa faute ».

Le plaisir le plus délicat est de faire celui

d'autrui, a dit la Bruyère (*). Ce plaisir séduisit tellement l'abbé Arnaud, que les moyens qu'il avait pour plaire ne lui donnèrent jamais l'idée d'être ambitieux. Il resta pendant quelque tems attaché à M. le duc de Wirtemberg, en qualité de secrétaire de ses commandemens, et vécut toujours dans son intimité. La première grâce dont son état le rendait susceptible, il la dut à un de ses amis, avocat célèbre. M. Gerbier avait gagné une cause importante (**) pour le clergé de France contre l'ordre des Bénédictins ; maître de déterminer la récompense due à ses soins et à ses travaux, il le fit d'une manière chère à son cœur, en demandant, pour l'abbé Arnaud, à l'évêque d'Orléans, l'abbaye de Grand champ, qu'il obtint. Ainsi le premier orateur du barreau honorait doublement sa profession et par les succès de son éloquence et par l'application délicate des fruits qu'il en recueillait.

L'abbé Arnaud entra dans la possession de son abbaye par un acte de bienfaisance qui lui a valu des bénédictions de la part des habitans

(*) Chapitre 5.

(**) En 1765.

de la campagne. Un curé lui demande le paiement d'une portion congrue; l'abbé de Grand champ veut se défendre; le curé vient, lui expose son indigence, et n'a pas de peine à l'émouvoir. L'abbé Arnaud s'engage à le soulager pendant sa vie; mais il n'a point de loi à prescrire après sa mort. Que fait-il donc? Il cherche des titres contre lui-même, les trouve, les remet à son adversaire, et parvient à faire établir le droit en sa faveur. Ce trait d'un ingénieux désintéressement était encore ignoré, lorsque M. Target, son successeur à l'Académie française, le fit connaître dans son discours de réception.

Une pension sur la gazette de France, le revenu de son abbaye suffirent long-tems à l'abbé Arnaud. La noblesse de ses sentimens l'élevait au-dessus des moyens que sa situation dans le monde lui avait offerts pour parvenir à la fortune. Il avait rencontré quelquefois, chez un ami, madame Dubarri dans un tems où elle était peu connue. Devenue la favorite d'un roi, elle desira voir l'abbé Arnaud, lorsqu'elle apprit qu'il avait été reçu membre de l'Academie française (9). Elle lui fit témoigner son desir par un de ses confrères à la même Académie,

homme de la cour. L'abbé Arnaud résiste, hésite, consulte ses amis, et ne se rend que d'après leurs conseils à un vœu qui, quoique flatteur, embarrassait sa délicatesse. Madame Dubarri le reçut avec une distinction et des égards qui n'excluaient point d'anciens souvenirs. Elle parut mieux goûter un bonheur dont elle le rendait témoin, en étalant à ses yeux tout ce qui servait à la magnificence de ses parures. Elle retint long-tems l'abbé Arnaud, qui croyant n'avoir rempli qu'un devoir pénible, ne demanda même pas la faveur de revenir à la cour.

Dans la suite, il obtint la place de lecteur et bibliothécaire de Monsieur; et à la mort de M. de Sibert, il fut nommé historiographe de l'ordre de Saint-Lazare.

L'abbé Arnaud mourut à l'âge de soixante-quatre ans, dans un moment inattendu, mais préparé par une altération rapide, que sa santé avait subie, et que les soins de l'amitié et les secours de l'art ne purent arrêter.

LÉONARD BOUDOU.

NOTES.

(1) Il fit bâtir un superbe hôpital, qu'il dotta, ainsi que la bibliothèque. Il n'y a jamais eu, avant lui, de bibliothèque publique à Carpentras.

(2) En déclarant que nous devons à M. Suard le mémoire sur les inscriptions et celui sur Apelle, nous remplissons un devoir ; mais il nous sera toujours bien difficile d'exprimer tous les sentimens dont nous sommes pénétrés pour ses bontés particulières. Nous ne devons pas non plus laisser ignorer tout l'intérêt que M. Dacier nous a témoigné, quand nous lui avons fait part de cette édition des œuvres de l'abbé Arnaud.

(3) L'abbé Arnaud défendit Fontenelle contre l'abbé Conti, et Jouvenet contre Algarotti, quoiqu'il ait emprunté quelquefois les idées de ces deux célèbres Italiens.

(4) M. l'abbé Arnaud est auteur du premier volume de la description des pierres gravées du cabinet de M. le duc d'Orléans, imprimé en 1780. Nous avons cru devoir joindre à ses œuvres, tout ce que cet ouvrage peut offrir de plus intéressant pour l'histoire de l'art, l'instruction des artistes et l'agrément des hommes de goût.

(5) M. l'abbé Auger, dans la préface de sa traduction d'Isocrate, après avoir formé le desir de voir réunir les observations de l'abbé Arnaud sur les langues, qu'il regardait comme un beau présent à faire au public, dit : « la reconnaissance me fait un devoir de déclarer ici que je consulte souvent, pour mon travail, ce savant abbé, et que j'ai toujours lieu d'être également satisfait de sa complaisance à m'entendre, et des réflexions qu'il me communique avec ce feu qui rend sa conversation si intéressante » ; et ensuite dans le discours préliminaire de sa traduction de Lysias, il dit encore : « M. l'abbé Arnaud, nommé commissaire, pour l'examen de mon ouvrage, par l'Académie, dont j'ai l'honneur d'être membre, a parcouru tous les discours que j'ai traduits, en a lu quelques-uns avec une attention particulière, m'a communiqué ses réflexions avec cette franchise et cette rigueur utile que Boileau desire dans un ami que l'on consulte..... Je ne dois pas laisser ignorer au public qu'il m'a même rendu le service de travailler de nouveau et de retraduire sur l'original un des discours de Lysias, qui offrait le plus de difficultés pour saisir certains sens, et pour exprimer certains détails. C'est le troisième du volume, le plaidoyer contre Simon. Je me suis approprié son travail, qu'il m'a abandonné ; j'ai adopté des sens délicats qui m'avaient échappé, et j'ai pris tous les tours heureux qui donnaient au discours plus de noblesse, plus de naturel et de mouvement, etc. »

(6) « Je connaissais M. Suard et l'abbé Arnaud,

dit M. Grétry dans ses mémoires sur la musique, je leur fis entendre ce que j'avais fait des *mariages samnites*. Ils me jugèrent avantageusement ; l'abbé Arnaud surtout m'applaudit avec l'enthousiasme de l'homme instruit, qui n'a nul besoin du jugement des autres pour oser approuver. Ils m'annoncèrent chez les gens de lettres, et je fus peu de jours après invité à un dîner chez le comte de Creutz, alors envoyé de Suède ; j'y exécutai les principales scènes de mon opéra. J'entendis, pour la première fois, parler de mon art avec infiniment d'esprit; j'en fus frappé, car j'avais remarqué, pendant mon séjour à Rome, que les Italiens sentent trop vivement, pour raisonner long-tems ; et il ajoute, (dans le même ouvrage) Un *Diderot*, un abbé *Arnaud*, qui, par la force de leur éloquence, communiquaient à chacun la noble envie d'écrire, de peindre ou de composer de la musique ».

(7) Nous avons cru reconnaître le style et les idées de M. l'abbé Arnaud dans une lettre insérée dans l'année littéraire, tom. 6, 1757, sur l'Iphigénie de M. Carle Vanloo, avec qui il était lié d'amitié. Lorsque le tableau d'Iphigénie parut, M. de Caylus en donna une description. Cette description et le tableau furent attaqués d'une manière si peu convenable, qu'elle blessa tous les bons artistes. L'écrivain et le peintre sont vengés dans la lettre dont nous parlons. M. l'abbé Arnaud n'était point étranger aux idées que Vanloo avait suivies, en exé-

cutant son tableau ; il avait même effacé plusieurs fois ses esquisses d'après ses conseils ; ce qui faisait dire à l'abbé Arnaud : *que c'était le tableau des sacrifices d'Iphigénie.* La peinture et la musique offraient, dans la maison de Carle Vanloo, tout ce qui peut intéresser les amateurs. Il avait épousé Christine Sommis, fille du grand Sommis, qu'on appelait la Philomèle de Turin.

(8) L'essai sur la réunion de la musique et de la poésie, par M. de Chatellux ; une lettre que lui écrivit le célèbre Métastase, imprimée dans la gazette littéraire ; le traité du mélodrame, etc.

(9) Il prit séance à l'académie française le 13 mai 1771 ; l'assemblée des états de la province du comté Venaissin ordonna, par une délibération publique, la réimpression de son discours de réception, dont les exemplaires furent distribués avec solennité.

ÉLOGE HISTORIQUE (1)

DE

M. L'ABBÉ ARNAUD;

PAR M. DACIER,

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et aujourd'hui de la classe d'Histoire et de Littérature ancienne, de l'Institut de France.

François Arnaud, abbé de Granchamp, de l'Académie Française, Associé de celle des Belles-Lettres, Historiographe en survivance de l'ordre de St.-Lazare, naquit le 27 juillet 1721 à Aubignan, près de Carpentras. Il montra d'abord dans ses études, qu'il fit au collége de cette ville, plus de facilité naturelle que d'application au travail. Son penchant le portait vers la musique, dans laquelle il faisait les progrès les plus rapides. Mais dès qu'il put connaître Virgile, Horace, Cicéron, il prit du goût pour la langue et pour la

---

(1) Cet Éloge a été lu en 1787 dans une séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

poésie latine, et ne tarda pas à réparer le tems qu'il avait perdu. Quelques années après, une traduction de l'Iliade, sur laquelle il avait jeté les yeux comme par hasard, et qu'il ne lui fut plus possible de quitter sans l'avoir relue plusieurs fois, lui inspira pour Homère la passion la plus vive et la plus durable; et pour jouir complétement des beautés qui l'avaient transporté, quoique la traduction ne lui en offrît qu'une copie froide et inanimée, il étudia sans relâche la langue dans laquelle ce poëte sublime a écrit ses immortels ouvrages.

Cet attrait pour l'étude le disposa naturellement à préférer à tout autre état celui où il aurait peu de distractions et beaucoup de loisir. Il embrassa donc l'état ecclésiastique, et fut ordonné prêtre presque aussitôt qu'il eut atteint l'âge prescrit par les lois de l'église. Maître alors de son tems, il reprit avec une nouvelle ardeur ses études favorites que les exercices du séminaire l'avaient contraint de négliger. L'histoire des peuples de la Grèce, leurs mœurs, leurs arts, leurs poëtes, leurs philosophes, leurs orateurs en étaient le principal objet. La bibliothèque de Carpentras, fondée originairement par le savant cardinal Sadolet, évêque de cette ville, augmentée par plusieurs de ses successeurs, et surtout par M. d'Inguimbert,

qui l'a enrichie de celle de M. le président de Masaugues, dans laquelle étaient renfermés tous les livres et les nombreux manuscrits du célèbre Peyresc, lui offrait tous les secours dont il avait besoin. La musique qu'il cultivait avec succès, une société choisie dont il faisait les délices par les agrémens de son esprit, remplissaient les momens que lui laissait l'étude. Il passa ainsi plusieurs années sans songer à quitter sa patrie, où il vivait heureux; mais à l'âge d'environ trente-deux ans le sentiment qu'il avait acquis de ses forces, la noble émulation de les essayer sur un plus grand théâtre, l'espoir d'accroître et de perfectionner ses talens dans le centre des lumières et du goût le déterminèrent à l'abandonner et à venir se fixer à Paris.

Il y arriva vers la fin de l'année 1752, et peu de tems après il s'annonça au public d'une manière éclatante par le projet d'un grand ouvrage fait pour l'intéresser. Cet ouvrage devait embrasser la musique depuis son origine jusqu'à nos jours. M. l'abbé Arnaud se proposait (on reconnaîtra sans peine que c'est lui-même qui parle) « d'examiner séparément les parties principales qui la composent, de rechercher et de montrer d'où naissent ses différentes énergies, d'indiquer les formes particulières auxquelles elle doit ses

images, ses passions, sa poésie, d'éclairer les compositeurs sur l'usage qu'on doit faire de ces formes pour tirer plus sûrement à l'effet, d'exposer les moyens dont cet art purement imitatif se sert pour faire son imitation ; enfin d'offrir aux musiciens une rhétorique complette de musique propre à les guider dans leurs compositions, et à mettre les amateurs de celui de tous les beaux arts qui est le plus senti et qui agit le plus impérieusement sur nos ames, en état de juger les compositeurs, d'analyser leurs plaisirs et d'en démêler la cause ».

Quant à la musique des anciens, à l'étude de laquelle, ainsi que de leur poésie, M. l'abbé Arnaud prétendait être redevable de l'idée de cet ouvrage et des meilleurs moyens de l'exécuter, il était dans l'intention d'en donner un traité aussi complet qu'il serait possible ; mais c'était moins, comme ceux qui l'avaient précédé dans cette carrière, par la voie de la discussion et de la critique que par celle du goût et du sentiment qu'il espérait parvenir à deviner les anciens, parce que ces grands hommes lui semblaient ne vouloir être connus que comme ils ont connu eux-mêmes la belle nature.

Voilà, disait-il, à la fin de ce prospectus, qu'il publia (en 1754) sous la forme d'une lettre adres-

sée à M. le comte de Caylus, « voilà une légère » esquisse d'un ouvrage que je méditais au fond » de la province, dans les ombres du cabinet et » dans le silence de la réflexion : ami de l'obscu- » rité, dont la douceur et le repos m'ont tou- » jours paru infiniment préférables à l'éclat, tou- » jours accompagné du trouble et de l'inquiétude, » je ne chantais, selon l'expression d'un ancien, » que pour moi et pour les Muses ».

Ce projet brillant présenté avec autant de chaleur que d'énergie, et surtout avec un ton d'aisance et de liberté qui supposait que l'auteur était maître de son sujet, fut singulièrement applaudi. On ne douta pas que l'homme de lettres qui avait tracé un pareil plan, ne fût en état de le remplir et de surpasser ses promesses; on lui tint compte d'avance de ce qu'il devait faire, et il recueillit dès-lors une partie des avantages qu'il aurait pu espérer de l'ouvrage même, après l'avoir porté à sa perfection.

On ignore pourquoi M. l'abbé Arnaud renonça par la suite à un projet, à l'exécution duquel il paraissait avoir consacré les plus belles années de sa vie, à moins qu'on ne suppose, ou qu'en le méditant plus mûrement qu'il n'avait fait dans sa province, il rencontra des obstacles insurmontables, ou que dominé par une imagination égale-

ment vive et mobile, il abandonna par dégoût un sujet dont il avait cueilli les fleurs, et qui ne lui offrait plus le piquant de la nouveauté.

Il entrepris, quelques années après, de faire passer dans notre littérature les principales richesses de la littérature étrangère, au moyen d'un journal digne, à bien des égards, de servir de modèle aux ouvrages du même genre, par l'exactitude élégante des analyses, la clarté et la précision des résultats, les rapprochemens heureux, l'impartialité des jugemens toujours dictés par le goût et par la plus saine critique; réunion rare de qualités précieuses qui fit qu'on vit avec peine l'interruption trop prompte de ce journal intéressant.

Tout le monde sait que M. l'abbé Arnaud n'en est pas le seul auteur, et qu'obligé de s'associer un homme de lettres pour partager avec lui le poids de cette entreprise, il trouva, dans celui dont il avait fait choix, un coopérateur aussi zélé qu'en état, par son esprit et pour ses talens, de le seconder avec succès; et ce qui est d'un bien plus grand prix, un ami tendre et fidèle, dans le cœur duquel il pouvait sûrement reposer le sien, dont il ne s'est jamais éloigné, et qui ne s'est jamais éloigné de lui, dont l'amitié constante a fait le bonheur de sa vie, et qui doit avoir, à l'éloge que

nous venons de faire de leur travail commun, la même part qu'il a eue à l'ouvrage. Il serait sans doute facile de fixer celle qui appartient à chacun des deux amis, l'un et l'autre ayant une manière très-différente de voir, de sentir, de juger, de présenter et de développer ses idées; mais nous nous garderons bien de chercher à diviser ce que l'amitié s'est plu à confondre : ce serait mal honorer la mémoire de M. l'abbé Arnaud, que de contrarier l'un des vœux les plus constans de son cœur. Nous nous permettrons seulement d'observer en général, d'après ce que nous avons dit du genre de ses études et de ses goûts dominans, que les morceaux qui concernent les arts des anciens, leur poésie, leur philosophie, l'influence de ces divers objets les uns sur les autres et sur les mœurs; celle des mœurs sur ces objets, le caractère, la marche, les propriétés, le génie des langues savantes, paraissent lui appartenir plus en propre. Jamais les Grecs les plus passionnés pour la leur, et on sait qu'ils la chérissaient presque autant que la liberté qu'ils préférèrent long-tems à la vie, n'en parlèrent avec plus d'enthousiasme que M. l'abbé Arnaud. Il semblait regretter qu'elle n'eût pas pour auteur les dieux dont il la trouvait digne d'être l'ouvrage. Il ne se lassait ni d'étudier, ni d'admirer, moins encore de vanter une langue

qui lui présentait l'image fidèle de l'action des objets sur les sens, et de l'action de l'ame sur elle-même (nous empruntons ses expressions pour ne pas affaiblir ses pensées en les décolorant); « une langue dont les mots, par le mélange heureux de leurs élémens, par la facilité qu'ils ont de s'étendre, de se resserrer, de se nuancer, de se ramifier conformément à la nature des sensations ou des idées, forment ou plutôt deviennent de véritables tableaux; et par la transposition à laquelle ils se prêtent, tantôt procèdent comme la raison tranquille, tantôt s'élancent, se troublent, se désordonnent comme les passions, et offrent des combinaisons variées à l'infini, d'où il résulte toujours une harmonie enchanteresse : une langue enfin qui, comme le dit Lascaris, est aux sciences et aux arts ce que la lumière est aux couleurs, et paraît avoir été formée, non par le besoin et la convention, mais par la nature même ».

Les principaux mémoires qu'il a lus dans cette académie, où il fut admis en 1762, ont pour objet cette langue pour laquelle il aurait voulu inspirer à tout le monde, même à ceux auxquels il est le moins permis d'espérer de pouvoir jamais l'entendre, la même passion dont il était animé; et comme de toutes les qualités qu'il y remarquait l'harmonie était celle qui le touchait le plus sensi-

blement, c'est aussi celle dont il s'est occupé de préférence, et dont il se plaît particulièrement à rechercher les causes et à peindre les effets.

Tantôt, il essaye de fixer la valeur des accens ou des tons, dont on sait que chaque mot grec était affecté; il examine si ces accens étaient toujours rigoureusement observés; si leur énergie était la même dans la prose et dans les vers, dans le discours ordinaire et dans la déclamation, ce qu'ils devenaient dans le chant proprement dit, et montre comment la musique, d'abord asservie aux paroles, réussit à les tyranniser à son tour, et à défigurer presque entièrement le caractère de la poésie et de la langue. Tantôt il entreprend de justifier et de développer quelques assertions des anciens rhéteurs concernant l'harmonie de la langue grecque, ou d'éclaircir des passages obscurs qui demandent une égale connaissance de cette langue et de la musique.

Dans un autre mémoire, il se propose d'indiquer les principaux caractères de l'art de l'élocution grecque et de faire voir par quels moyens une langue, dont *tous les matériaux étaient polis par les vers*, *embellis par le chant*, *consacrés par la religion*, pût passer de la poésie à la prose et perdre le rhythme dont elle avait toujours été

animée, sans descendre, et sans perdre ni son originalité, ni son énergie, ni sa pompe et moins encore son harmonie. M. l'abbé Arnaud attribue, sans balancer, cette révolution aux sophistes dont les villes de la Grèce et de l'Asie achetèrent si chèrement la présence et les leçons ; et c'est selon lui à eux seuls que la prose grecque dut son abondance, ses ornemens et sa théorie, quoiqu'Hérodote n'ait point été leur disciple, et que son histoire ait charmé dans tous les tems ces Grecs si sensibles aux agrémens de l'élocution. Dans ce mémoire divisé en trois parties, M. l'abbé Arnaud devait traiter d'abord des mots, de leur choix, de leur arrangement et de leurs figures ; ensuite des différens genres de style, et enfin de la manière des grands écrivains dont les ouvrages nous sont parvenus. L'intérêt qu'il a su répandre sur la première partie qui est purement grammaticale, doit faire regreter qu'il n'ait pas traité les deux autres, bien plus susceptibles des ornemens dont son imagination n'aurait pu manquer de les embellir.

Ardent admirateur du style de Platon auquel il assignait parmi les prosateurs le même rang qu'Homère occupe parmi les poëtes, il prit courageusement sa défense contre Denys-d'Halicarnasse qui en convenant que sa diction dans le

genre simple et naturel, est pure et transparente comme l'eau la plus limpide, l'accuse, quand il veut s'élever au sublime, de noyer ses pensées dans un torrent de mots fastueux et inutiles, d'employer des figures gigantesques, des épithètes oiseuses, des méthaphores outrées, des allégories excessives; et il faut avouer que si M. l'abbé Arnaud n'a pas toujours un avantage bien décidé sur son adversaire, il use du moins constamment de toutes les ressources que peuvent lui fournir l'esprit et le goût pour justifier le philosophe des imputations du critique.

Il le vengea mieux encore des outrages de quelques traducteurs qui n'ayant le sentiment ni de l'harmonie du langage de Platon, ni de celle de leur propre langue, avaient substitué à son style toujours noble, toujours élégant, un jargon plat et sauvage, en traduisant lui-même le dialogue intitulé *Ion*, l'un des plus piquans de ce philosophe, par l'ironie fine et la dialectique adroite et pressante qui règnent d'un bout à l'autre. Il aurait été à desirer que M. l'abbé Arnaud eût porté plus loin la vengeance et qu'il eût fait passer dans notre langue un grand nombre de pareils morceaux; car on ne peut nier qu'on ne retrouve souvent dans la traduction ces tours faciles, cette

propriété de termes, ce style plein de vie qui distinguent l'original.

Ayant porté ses regards sur le nombre immense d'inscriptions qui nous restent, il exposa dans un mémoire les avantages que les lettres en ont retirés et ceux qu'elles doivent encore en attendre. Ces avantages étaient connus depuis long-tems, et personne ne songeait à les contester ; mais en littérature comme en morale, il est bon de rappeler quelquefois les vérités utiles, et on ne peut trop en multiplier les preuves.

Un homme aussi passioné pour les beaux-arts que l'était M. l'abbé Arnaud, et qui aimait autant à remonter à leur origine, devait un hommage aux artistes célèbres du pays où le même siècle les vit naître et arriver au plus haut degré de la perfection. Il a acquitté une partie de cette dette en traçant la vie d'Apelle et s'efforçant de faire revivre par des descriptions brillantes et animées quelques-uns des chefs-d'œuvre qui ont immortalisé son nom. Ce morceau et le précédent n'ont point été imprimés, non plus qu'une dissertation dans laquelle, après avoir rassemblé les traits épars qu'il a pu recueillir de la vie de Catulle, il analyse ou commente quelques-unes des pièces de ce poëte, pour en relever les beautés ou

les grâces, et faire sentir avec quel art ce chantre, souvent peu délicat de l'amour et du plaisir, sait, quand il le veut, couvrir du voile de la décence les sujets les plus libres et les plus propres à allarmer la pudeur.

L'éloge d'Homère et le portrait de Jules-César que M. l'abbé Arnaud lut il y a quelques années à l'Académie française, où ils eurent tout le succès qu'il pouvait en attendre, sont si connus et ont été tant célébrés que nous n'ajouterons rien à ce qu'on en a dit; nous ne les rappelons que pour n'omettre autant qu'il est possible, aucune de ses productions littéraires. Elles sont en petit nombre et peu considérables par leur étendue; mais elles offrent ce qu'on chercherait quelquefois en vain dans des ouvrages très-volumineux, des vues ingénieuses, des pensées tantôt fines et délicates, tantôt fortes et profondes, des traits brillans qui semblent plutôt échapper à l'auteur qu'être le fruit du travail et de la réflexion.

La passion de M. l'abbé Arnaud pour la musique lui fit embrasser avec ardeur la révolution lyrique opérée par le célèbre Gluck : on peut même dire que ce grand compositeur ne trouva dans aucun autre homme de lettres autant d'encouragemens et de secours. Parmi les écrits polémiques que fit naître cette révolution on distingue ceux

de M. l'abbé Arnaud, à la chaleur, à l'élévation, à l'exaltation même qui donnaient à ses idées et à son style une couleur toute particulière. Cette longue querelle qui l'occupa et l'intéressa presque uniquement pendant plusieurs années de sa vie, remplit ses journées de cette sorte d'agitation dont son esprit à-la-fois actif et paresseux ne pouvait se passer, et satisfit en lui deux besoins en apparence contradictoires, le besoin d'être occupé, d'être ému et d'émouvoir, et celui de ne rien faire, ou du moins de ne travailler que par intervalles et comme par inspiration. On regrète que son admiration pour Gluck ait été exclusive et l'ait quelquefois empêché d'être juste envers un autre compositeur célèbre qui n'a guères moins contribué que l'Orphée de Germanie à dégoûter la France de son ancienne musique et à lui en donner une nouvelle. Ces torts que l'esprit de parti, échauffé par une imagination ardente, ne permettait pas à M. l'abbé Arnaud d'apercevoir, produisirent des aigreurs et des haines qui ne sont malheureusement pas toujours étrangères à l'amour des arts dont elles ne viennent que trop souvent altérer le goût et troubler les jouissances.

Ayant étudié l'art d'écrire à l'école des anciens, son style est ferme, noble, élégant, pittoresque, rempli d'images et d'harmonie. Il a su s'appro-

prier plusieurs de ces mouvemens inattendus, de ces locutions nerveuses et concises, de ces formes aussi belles que variées, de ces contrastes heureux, enfin de ces grands effets de style qu'on ne cesse d'admirer dans leurs compositions, et que la marche timide et méthodique de notre langue paraissait ne pouvoir admettre.

M. l'abbé Arnaud sentait qu'en travaillant à révéler le secret de l'art des grands écrivains de l'antiquité et en cherchant à les imiter, sa hardiesse pourrait déplaire à quelques critiques qui ne manqueraient pas de l'accuser de sortir du genre naturel, d'employer des expressions exagérées, d'outrer les figures et de faire violence à la langue. Il leur a répondu en ces termes, à la fin de son mémoire sur la prose grecque. « Je leur dirai à ces » hommes qui, pour ne jamais tomber, rampent » éternellement, ou qui n'invoquent la règle que » pour servir de règle eux-mêmes, ce que disait » Pline à Lupercus : *Ces endroits qui vous pa-* » *raissent enflés me paraissent sublimes ; ces fi-* » *gures que vous croyez outrées, je les crois seu-* » *lement hardies ; ces termes que vous rejetez* » *comme superflus, je les admets comme néces-* » *saires ; et j'oserai ajouter que dans la carrière* » *des lettres comme dans le métier des armes*

» *c'est à s'exposer au péril que consiste souvent* » *la gloire.* »

On pourrait peut-être lui reprocher encore avec plus de raison, d'avoir mis peu d'ordre et de méthode dans quelques-uns de ses mémoires, de sorte que s'il n'avait pas pris le soin de présenter lui-même les résultats qu'il prétend en tirer, il serait difficile de les saisir ; d'avoir quelquefois plutôt cherché à deviner les anciens, par la voie du goût et du sentiment, qu'à les interpréter par la voie, moins agréable, mais plus sûre, de la discussion et de la critique ; et de n'avoir pas toujours assez senti que l'imagination, essentielle dans la poésie et dans les ouvrages d'agrément, doit être presque entièrement bannie de ceux qui sont du ressort de l'esprit et du jugement, et ne peut y être admise que pour les parer extérieurement de ses couleurs, sans jamais exercer aucun empire sur le fond et usurper les droits du raisonnement.

Ces défauts qu'on ne peut s'empêcher d'apercevoir dans plusieurs des écrits de M. l'abbé Arnaud, devenaient des beautés dans la conversation où il s'agit moins, pour réussir, d'instruire que de plaire, de discuter que de peindre, de persuader l'esprit que de s'emparer de l'imagination.

C'est-là que M. l'abbé Arnaud, surtout quand il était question des beaux-arts, se livrant sans réserve à la sienne en étalait toutes les richesses et se montrait dans tout son éclat: on eut dit quelquefois qu'il était inspiré : les idées, les images, les figures, les comparaisons, les métaphores venaient en foule s'offrir à lui, et semblaient s'arranger d'elles-mêmes de la manière la plus propre à passioner son discours et à faire passer son enthousiasme dans l'ame de ceux qui l'écoutaient : il avait même souvent de ces élans vigoureux et imprévus, de ces explosions soudaines et irrésistibles qui étonnent l'esprit, l'éblouissent et lui ôtent pour quelques instans, jusqu'à la faculté d'examiner ; une voix pleine et sonore, une prononciation fortement articulée, des inflexions variées suivant les divers mouvemens de la passion, son accent naturel qui ajoutait encore de la force ou de la grâce à ce qu'il disait, achevaient le prestige et enlevaient tous les suffrages.

Nous ne devons pas dissimuler que ce talent de la parole qui faisait desirer M. l'abbé Arnaud dans les sociétés les plus brillantes, qui le fit admettre dans la familiarité des personnages les plus illustres, et qui ne contribua pas moins que ses ouvrages, à la réputation dont il a joui, le détourna

presqu'entièrement de la culture des lettres. Recherché dans le monde, il en prit le goût, et perdit en grande partie celui de l'étude et de la retraite ; accoutumé à des succès faciles et sans cesse répétés, mais fugitifs comme la parole qui les lui procurait, il eut moins d'ardeur à briguer des succès plus durables qu'il ne pouvait obtenir que par un travail pénible et soutenu ; et si quelquefois encore son ame fût agitée par l'amour de la gloire, cet amour passager ne put triompher de son insouciance sur l'avenir, et le forcer à sacrifier un genre de vie doux et agréable à l'espoir laborieux et incertain de vivre plus longtems dans la mémoire des hommes. Mais s'il a peu fait pour la gloire, s'il s'est, pour ainsi dire, contenté d'en embrasser l'ombre quand il aurait pu se saisir de la réalité, on doit peut-être lui tenir quelque compte d'avoir été un de ses plus zélés et de ses plus éloquens apôtres, et toujours juste envers ceux qui s'efforçaient de l'atteindre. Bien différent de ces hommes, plus dignes encore de pitié que de haine, qui n'ayant d'autres titres pour y prétendre, qu'un impuissant orgueil, s'irritent de celle des autres, et ne pouvant la leur arracher, cherchent du moins à la flétrir. M. l'abbé Arnaud voyait sans envie ceux dont il aurait pu

être le rival, la poursuivre avec ardeur; il les animait, il applaudissait des premiers à leurs efforts heureux, il célébrait leurs succès avec transport, et en jouissait comme s'ils lui avaient été personnels : souvent même il a aidé de ses conseils et de ses lumières les gens de lettres qui voulaient y avoir recours ; et la manière honorable dont il est cité dans plusieurs ouvrages justement estimés, atteste à la fois et l'étendue de la reconnaissance des auteurs, et celle des services qu'il leur a rendus.

Nous n'ajouterons plus qu'un mot, et il est triste que ce mot puisse aujourd'hui être regardé comme un éloge. M. l'abbé Arnaud n'a jamais abandonné la cause du bon goût ; il l'a toujours défendue avec autant de force que de courage, et n'a cessé, dans ses écrits et dans ses discours, de recommander avec cette éloquence véhémente et persuasive, dont la nature l'avoit doué, l'étude de ces antiques et immortels modèles du vrai, du beau, du grand dans tous les genres, modèles presque aussi élevés au-dessus de nous, qu'ils en sont éloignés par les siècles, et qui seront peut-être encore long-tems la règle et la mesure du goût, comme ils en seront éternellement la base et le plus ferme appui.

Une constitution robuste semblait promettre de long jours à M. l'abbe Arnaud ; rien n'annonçait qu'il touchât au terme de la vie ; mais sa santé s'étant altérée tout-à-coup, avec les symptômes les plus effrayans, au commencement de l'automne de l'année 1784, il tomba dans un dépérissement rapide, dont on ne put arrêter les progrès, et mourut le 2 décembre de cette même année, dans la 64 de son âge.

A M. BOUDOU, Editeur des Œuvres de l'abbé ARNAUD.

RIEN ne pouvait, Monsieur, me toucher par un endroit plus sensible que le dessein que vous avez formé de recueillir et de publier les Œuvres de l'abbé Arnaud; mais la satisfaction que j'en ai éprouvée n'a pas été sans quelque mélange de regret. Ce que vous faites, il m'a semblé que c'était moi qui l'aurais dû faire.

L'abbé Arnaud n'a été pour vous qu'un homme de lettres distingué, qui a honoré votre patrie commune; il a été pour moi l'ami le plus tendre, le plus constant et le plus aimable; pendant près de vingt-quatre ans nous avons habité sous le même toit; et dans ce long espace de ma vie, nous avons été constamment en communauté de travaux, d'intérêts, de sociétés et presque de fortune; car dans les premières années de notre union :

L'un n'avait rien qui n'appartînt à l'autre.

C'était donc à moi qu'il convenait surtout de

rendre à la mémoire d'un tel ami l'hommage que vous venez de lui rendre : c'est de votre part un dévouement pur et généreux ; c'était de la mienne un devoir aussi sacré que doux à remplir.

Il m'importe cependant d'écarter de moi le reproche trop grave d'avoir manqué à ce devoir que m'imposait l'amitié. Lorsqu'une mort imprévue m'enleva l'abbé Arnaud, je ne pus pendant quelque tems m'occuper que du sentiment amer d'une perte irréparable, dont chaque jour, chaque instant du jour me rappelait l'amertume. J'y cherchai bientôt un adoucissement dans l'idée de veiller aux intérêts de sa mémoire; je recueillis tous ses ouvrages; je trouvai dans ses manuscrits des copies de quelques-uns de ses Mémoires académiques, avec des corrections et des additions de sa main ; je me proposais d'y joindre moi-même quelques notes. La révolution survint; entraîné par le torrent dévastateur qui a renversé et bouleversé tant de choses, j'oubliai tous les objets de littérature pour me jeter au milieu de la tempête, et prendre part au naufrage commun. J'y ai perdu, avec ma bibliothèque, beaucoup de manuscrits, que je jetai au feu par un excès de prudence, ou qui se sont trouvés égarés par une suite de la proscription du 18 fruc-

tidor : dans ce nombre étaient quelques notes de l'abbé Arnaud et les miennes. Obligé d'errer pendant trente mois sur une terre étrangère, toute idée d'entreprise littéraire s'éloigna de mon esprit.

Enfin l'heureuse révolution du 18 brumaire, en rendant à la France l'ordre et la tranquillité, me rendit moi-même à ma patrie et à mes amis ; mais je revenais affaibli par l'âge et les souffrances, avec une âme flétrie par le spectacle prolongé de tant de désordres publics et de malheurs privés. De retour à Paris, ce que j'y observai ne fit qu'augmenter mon découragement et mes dégoûts. Je voyais renaître l'ordre dans l'état social, et l'anarchie subsister dans l'empire des lettres, où l'esprit de parti, si puissamment comprimé dans l'ordre politique, conservait une funeste influence. L'opinion publique, si long-tems égarée, se trouvait livrée à une bande de charlatans, la plupart sans nom et sans talens, insolens à proportion de leur incapacité ; les uns, instrumens mercenaires des passions obscures d'un parti dont ils n'étaient même pas ; d'autres vils de leur propre bassesse ; tous également intéressés à empêcher, ou du moins à retarder le retour de la raison, du bon goût et de la saine philosophie. Ce que je voyois n'était guère propre à me rappeler dans une carrière qui ne m'offrait plus qu'un spectacle

pareil à ceux du cirque des anciens Romains. Je n'avais cependant point perdu de vue l'édition des Œuvres de l'abbé Arnaud ; c'était un ouvrage sans prétention, que j'aurais pu publier sans attirer l'attention sur moi ; mais des travaux commandés par le devoir ou par la nécessité m'ont encore détourné de ce projet.

Vous m'avez prévenu, Monsieur ; et en acquittant ma dette vous avez rempli le vœu d'un grand nombre de bons esprits. Dans les recherches que vous avez faites pour réunir tous les écrits de l'abbé Arnaud vous avez mis un zèle et des soins qui n'obtiendront pas du public toute la reconnaissance qu'ils méritent ; car ils ne peuvent guère être appréciés que par moi.

Vous auriez desiré, Monsieur, que je fisse pour votre édition une notice sur la vie et les écrits de l'abbé Arnaud ; mais vous m'avez vous-même dispensé d'une partie de ce travail. Dans le *Discours préliminaire* que vous avez bien voulu me communiquer, vous avez recueilli les détails les plus intéressans de la vie de mon ami. Comme son compatriote, vous avez été à portée de connaître des particularités qui m'auraient échappé, et ce que vous avez dit je ne serais pas tenté de le mieux dire.

J'ai été prévenu également sur une autre par-

tie de la vie littéraire de l'abbé Arnaud par l'ingénieux et savant secrétaire perpétuel de la classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut. Dans l'éloge historique que M. Dacier a écrit pour l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, non seulement les Mémoires académiques de l'abbé Arnaud, mais encore ses autres ouvrages, ainsi que le caractère propre de son esprit et de son talent, sont appréciés avec le goût, les lumières et l'élégance de style qui distinguent tout ce qui sort de la plume de l'auteur.

Cependant l'intimité qui a subsisté entre l'abbé Arnaud et moi pendant un si grand nombre d'années, cette longue habitude de le voir dans tous les momens, d'être le confident de toutes ses pensées, de lire au fond de son âme dans toutes les situations, ont dû me donner sur sa personne et sur ses travaux des lumières que d'autres n'ont pu se procurer. L'amitié même a dû me faire apercevoir dans son caractère, dans son talent, dans ses écrits, des nuances qui auront échappé à des yeux moins attentifs et sans doute aussi moins favorablement disposés.

Le résultat de ces observations qui me sont particulières, est le seul tribut que je puisse vous offrir, Monsieur, pour répondre à la confiance que vous voulez bien me témoigner. C'est un

ami qui va vous parler de son ami ; mais l'ami de l'abbé Arnaud est aussi l'ami de la vérité. En essayant de le peindre, je ne serai point tenté de le flatter. La personne la plus passionnée pour sa mémoire aimerait mieux retrouver sa physionomie dans un portrait fidèle que de la méconnaître dans une image embellie.

Le nom de l'abbé Arnaud était entièrement inconnu dans la littérature, lorsqu'en 1754 il publia sa *Lettre sur la musique*, adressée au comte de Caylus. Cette lettre fit une impression extraordinaire dont je fus le témoin, et qui aujourd'hui ne paraît proportionnée ni au peu d'étendue de l'ouvrage, ni à la nature du sujet, ni à l'importance des résultats ; mais les gens de lettres furent alors vivement frappés du mélange d'imagination et d'érudition qui distinguait cet écrit, des couleurs brillantes du style, du ton animé et sensible dont on y parlait des arts, et des lumières nouvelles qu'un auteur inconnu promettait de répandre sur l'histoire et la théorie de la musique ancienne, sujet encore couvert de ténèbres impénétrables malgré les travaux d'un grand nombre de savans.

J'étais fort jeune alors ; j'aimais les arts, et j'étudiais dans ce moment la théorie de la musique. Je partageai la sorte d'enthousiasme qu'ex-

cita la lettre de l'abbé Arnaud. J'avoue qu'après avoir relu dernièrement cette lettre, je me suis étonné moi-même de l'effet qu'elle produisit, et je sens qu'il serait difficile de le faire comprendre à la génération actuelle de ces beaux esprits, qui parlent des arts et de la littérature avec une âme si sèche, des vues si courtes et un ton si ridiculement présomptueux.

L'explication de l'espèce de phénomène dont je parle pourrait donner lieu à une vue intéressante sur l'histoire littéraire du dix-huitième siècle. Je ne ferai qu'indiquer mon idée, qui sera peut-être développée ailleurs.

Je suis entré dans le monde au milieu de ce dix-huitième siècle, dont on parle si mal aujourd'hui, et dont on parlera mieux en avançant dans le dix-neuvième. C'était un moment de crise pour l'esprit humain. J'ai été témoin de cette explosion générale qui, en excitant l'attention publique sur toutes les connaissances humaines à-la-fois, sembla donner un mouvement extraordinaire à tous les genres d'esprit et de talent. J'ai vu paraître en cinq ou six ans l'*Esprit des lois ;* l'*Histoire naturelle ; les ouvrages métaphysiques de* Condillac, le fameux *Discours de* J. J. Rousseau, l'*Encyclopédie*. Madame du Châtelet et Maupertuis avaient mis la Géométrie à la mode. Vol-

taire lui-même expliquait le newtonianisme. De jolies femmes suivaient les cours de physique et de chimie. On commençait à écrire sur l'économie politique. J'ai vu un ouvrage anglais sur le commerce (1), traduit par Dangeul, accueilli comme le roman le plus intéressant, réimprimé en quinze jours, et l'objet de l'entretien des soupers de Paris. *L'Ami des hommes*, du marquis de Mirabeau, ouvrage long, obscur, ne roulant que sur l'agriculture et le commerce, écrit dans le langage du seizième siècle, eut à peu-près le même succès. Les détracteurs modernes du dix-huitième siècle attribueront de tels effets à un engouement ridicule, à la dépravation du goût, aux fausses lueurs de l'esprit philosophique : moi j'en vois la cause dans la noble et salutaire direction imprimée par quelques hommes de génie à l'esprit public, et qui portait alors l'attention des hommes raisonnables vers toutes les études, toutes les connaissances, tous les travaux, propres à propager les lumières, à accélérer les progrès de la raison, et à perfectionner la théorie de l'ordre social.

---

(1) Intitulé : *Remarques sur les avantages et les désavantages de la France et de l'Angleterre relativement au commerce.*

Et ne croyez pas, Monsieur, que cette tendance si forte et si générale des esprits vers des études graves, importantes, approfondies, ait éteint ni même refroidi le goût des beaux-arts et de la belle littérature. Les esprits superficiels, qui croient que l'étude de la philosophie nuit au rafinement du goût et au développement de l'imagination, n'ont pas assez réfléchi sur la nature de l'esprit humain, dont toutes les facultés, loin de se nuire en s'exerçant à-la-fois, se fortifient l'une par l'autre. Ils ont oublié l'histoire d'Athènes, où tous les arts s'éclairaient de toutes les lumières; où tous les genres de talens se réunissaient pour embellir la religion; où le peintre, le statuaire allaient étudier l'idée et les principes du beau à l'école de Platon; où Socrate enfin professait la morale dans le salon d'Aspasie. L'exemple seul de Voltaire serait une réfutation suffisante du paradoxe que j'attaque. Tout ce qui émeut l'imagination des hommes en masse donne plus d'activité aux esprits, et amène une disposition générale à l'enthousiasme, qui peut se porter sur toutes sortes d'objets en même-tems. Jamais la légèreté et la gaieté françaises n'ont trouvé plus d'aliment qu'à l'époque dont je parle; les farces de l'opéra comique et les romans de Crébillon, les épigrammes de Piron et les couplets de Panard et de Collé, le

début de Le Kain, ou un pas de Dupré, partageaient l'attention de la cour et de la ville, avec les paradoxes de Rousseau et la thèse de l'abbé de Prades, avec la *théorie de la terre* de Buffon et la *théorie de l'impôt* de Mirabeau. Il y a des époques où un peuple s'enthousiasme de tout; il y en a d'autres, comme celle où nous vivons, où il ne s'enthousiasme de rien. Cela peut s'expliquer; mais ce qui s'explique plus difficilement c'est que dans ce commencement d'un siècle où, à l'exception de cinq à six bons ouvrages, notre littérature n'a brillé que par des compilations, des almanachs, des grammaires et des extraits; il se trouve des écrivains qui se donnent le ridicule d'insulter à ce dix-huitième siècle, qui a vu briller tour-à-tour Fontenelle et Massillon, Voltaire et Montesquieu, Buffon et J. J. Rousseau, Diderot et d'Alembert, Dubos et Vertot, Vauvenargues et Duclos, Gresset et Piron, Saint-Lambert et Marmontel, la Harpe et Colin d'Harleville; et je ne parle pas d'un de nos plus grands poëtes, parce que nous avons le bonheur de le posséder encore. Il faudrait désespérer de la suite d'une époque où tant d'ignorance et de sottise a pu trouver quelque crédit, s'il n'était pas plus consolant de prendre confiance dans la force irrésistible de la raison : il y a, en littérature comme

en morale, certains germes de vérités qui, ayant une fois pris racine dans quelques bons esprits, ne peuvent plus périr, et qui tôt ou tard porteront leurs fruits.

Voilà, Monsieur, une bien longue digression qui m'a écarté de mon sujet; mais je n'ai pas le tems de mieux ordonner mes idées, et je suis forcé de laisser courir ma plume. Je reviens à l'abbé Arnaud.

Indépendamment de la cause générale que j'ai indiquée, une circonstance particulière contribua au succès de sa *lettre sur la musique*. L'introduction d'un *Opéra buffa* italien sur notre grand théâtre lyrique, avait excité une vive querelle sur la prééminence des deux musiques. La comparaison qu'on en faisait n'était pas fondée sur une base bien solide; une musique faite pour de petites farces comme la *Serva Padrona* et *gli Zingari*, quelque délicieuse qu'elle fût, n'était pas celle qui pouvait convenir au *Roland* et à l'*Armide* de Quinault. Mais quelque peu raisonnable que pût être cette dispute, dans la manière dont elle était soutenue, elle avait servi à attirer l'attention sur la musique; les beaux airs italiens, entendus sur le théâtre et dans les concerts, avaient accoutumé peu-à-peu les oreilles à des formes de chant plus variées et plus régu-

lières, à une mélodie plus suave, à une harmonie plus chantante et plus claire. L'esprit de parti entraîna, comme d'ordinaire, dans des excès, mais le goût y gagna ; en écoutant la musique avec plus d'intérêt, on apprit à la mieux sentir. L'abbé Arnaud aimait passionnément ce bel art, qu'il avait étudié et pratiqué ; il jouait très-bien du violon et composait quelquefois de jolis airs ; il avait un goût très-vif pour la musique italienne, mais il rendait justice aux découvertes de Rameau et aux beaux morceaux de chant et de symphonie qu'on trouve dans ses opéras.

Sa lettre au comte de Caylus n'était, comme on l'a dit, que le prospectus d'un grand ouvrage qu'il méditait, et que sans doute il croyait pouvoir exécuter ; la mobilité de son imagination, les circonstances qui déterminèrent le cours de sa vie, et les travaux successifs auxquels le défaut de fortune le força de se livrer, ne lui permirent pas de remplir sa promesse.

La lecture de sa lettre m'avait inspiré un grand desir d'en connaître l'auteur ; mais l'occasion ne s'en présenta que très-long-tems après. Ce fut en 1759 que le hasard me fit dîner avec l'abbé Arnaud chez un de nos amis communs ; je lui témoignai le plaisir que j'éprouvais à cette rencontre inattendue ; il me parut touché de mon

empressement et du ton avec lequel je le lui exprimais. Il m'accueillit avec une extrême bienveillance. Le dîner fut très-animé, et il en fit tout le charme; il parla de poésie, de musique, de peinture, tantôt avec enthousiasme et sensibilité, tantôt avec une gaieté vive et brillante, et toujours dans un langage pur et correct quoique continuellement figuré. J'avais connu quelques hommes qui se faisaient remarquer par l'élégance et la chaleur de l'élocution; Diderot était celui qui sous ce rapport m'avait le plus frappé; mais je trouvai l'abbé Arnaud supérieur à lui par la facilité et la promptitude du *boute-hors*, par le bonheur et l'abondance des images et des figures qui donnaient à tout ce qu'il disait du mouvement et de la couleur; mais surtout par ce mélange de gaieté vive et naturelle qui se mêlait à l'enthousiasme et se communiquait à tout ce qui l'environnait. J'étais charmé, et il s'en aperçut aisément. Il m'adressait presque toujours la parole, et je ne lui parlais que pour offrir de nouveaux textes à ses lumières et à son éloquence. Après le dîner, il vint à moi, et me traita, non comme une connaissance de quelques heures, mais comme un ami de plusieurs années. Nous sortîmes ensemble pour aller faire une longue promenade, et nous ne nous séparâmes que vers minuit, en nous

promettant de nous revoir le lendemain. Dès ce moment nous ne passâmes presque plus un jour sans nous voir, et bientôt nous formâmes le projet de vivre sous le même toit, et d'unir nos travaux et notre destinée. Ce projet eut son exécution. Je prie qu'on me pardonne de retracer ici les petits détails de cette première journée, qui a eu une si grande influence sur tout le cours de ma vie; ils sont encore présens à ma mémoire, quoiqu'à une distance de près de cinquante ans. Je puis dire comme Montaigne : *à notre première rencontre nous nous trouvâmes si pris, si cogneus; si obligés entre nous, que rien dès lors ne nous fut si proche que l'un à l'autre.*

En 1754, quelques gens de lettres avaient conçu le projet de faire un journal uniquement consacré à la littérature étrangère. L'idée parut heureuse. *Le Journal étranger* fut accueilli très-favorablement à sa naissance; mais l'exécution fut très-négligée. L'abbé Prévost, Querlon, Fréron et d'autres qui le dirigèrent successivement, songeaient plus à en faire une entreprise utile qu'un bon ouvrage. Les souscripteurs, qui d'abord furent très-nombreux, se retirèrent peu-à-peu, et le journal fut tout-à-fait abandonné en 1758. En cherchant, l'abbé Arnaud et moi, un objet de travail dont nous pussions nous occuper en

commun, il nous vint en pensée de reprendre *le Journal étranger*. L'abbé Arnaud en obtint le privilège. Le dauphin de France en accepta la dédicace et promit une protection qui ne nous fut pas d'un grand secours; nous trouvâmes des encouragemens plus utiles parmi les gens de lettres et les gens du monde qui aimaient véritablement les lettres. Nous allâmes occuper un appartement dans la maison du célèbre avocat Gerbier, l'orateur le plus éloquent qu'ait produit notre barreau, et l'un des hommes les plus aimables par la bonté de son caractère et la douceur de ses mœurs. Il était déjà l'ami de l'abbé Arnaud; il fut bientôt le mien.

Ce fut au mois de janvier 1760 que nous publiâmes le premier volume du nouveau *journal étranger*, et nous obtînmes le succès qui pouvait nous flatter davantage, l'estime des hommes éclairés de toutes les parties de l'Europe. Nous ne nous constituâmes ni les prôneurs, ni les détracteurs de la littérature étrangère; mais en rendant compte des ouvrages nouveaux qu'elle produisait, nous nous occupions peu de ce qui pouvait prêter à la censure, et nous mettions tous nos soins à en relever le mérite et les beautés, à faire passer dans nos traductions ou nos extraits tout ce qui devait intéresser les gens de goût,

ou répandre de nouvelles lumières. J'ose dire que nous parvînmes à attirer une grande attention sur la littérature allemande. Nous fîmes entendre pour la première fois au public français les noms de plusieurs des écrivains les plus distingués de l'Allemagne. La littérature italienne eut aussi quelques obligations à mon collègue, qui aimait et connaissait parfaitement la langue et les bons ouvrages de l'Italie. Ce fut dans ce journal qu'on vit les premières traductions françaises de ces poëmes Erses ou Galliques, qui depuis ont été traduits dans toutes les langues, et dont l'authenticité est encore un problême.

Nos efforts pour faire jouir nos compatriotes des fruits du génie étranger, paraîtront d'un mérite fort équivoque à ces critiques modernes qui trouvent beaucoup plus commode, et surtout plus patriotique, d'insulter à tous les écrivains étrangers, que d'apprendre leurs langues pour se mettre en état de juger leurs ouvrages.

Nous continuâmes *le Journal étranger* jusqu'au mois de mars 1762. A cette époque la rédaction de la gazette de France avait été réunie au ministère des affaires étrangères. M. de Choiseul-Praslin venait d'être appelé à ce ministère. Il connaissait l'abbé Arnaud ; il lui proposa de se

charger de cette rédaction. Mon ami était l'homme du monde le moins propre à un genre de travail qui exigeait une exactitude minutieuse, un rigoureux asservissement et quelques connaissances positives dont il ne s'était guère occupé. D'ailleurs, il ne pouvait se résoudre à se séparer de moi dans une nouvelle entreprise littéraire. Il ne voulut accepter la place qu'on lui proposait qu'à la condition que je la partagerais avec lui. Le ministre y consentit ; mais il exigea de nous que nous abandonnassions l'entreprise du *Journal étranger*, en le remplaçant par un nouveau journal pour lequel il nous fournirait tous les secours nécessaires. Nous ne nous résignâmes qu'avec peine à changer le titre et la forme d'un ouvrage dont le succès avait de quoi nous flatter ; mais il fallut obéir. Nous donnâmes au nouveau journal le titre de *Gazette littéraire de l'Europe ;* l'exécution en fut dirigée sur les mêmes principes, et nous apportâmes peut-être encore plus de soin dans le choix des matériaux et dans la manière de les mettre en œuvre. Ce n'était pas à la traduction littérale ou à la simple analyse d'un ouvrage étranger que nous bornions notre travail ; nous joignions nos observations à celles de l'auteur ; nous discutions ses opinions ; nous rappelions les ouvrages français où l'on avait traité les

mêmes sujets pour en tirer des rapprochemens que nous croyions propres à faire juger des différences de goût et de principes produites par la différence du langage et des mœurs chez les nations diverses. Ce travail, que nous nous étions imposé dans *le Journal étranger*, comme dans la *Gazette littéraire*, était assez considérable pour fournir la matière de quatre volumes, que nous publiâmes peu de tems après sous le titre de *Variétés littéraires*, recueil qui a été accueilli du public avec indulgence, et a été réimprimé plusieurs fois.

La *Gazette littéraire* avait obtenu, en France comme dans le reste de l'Europe, les suffrages les plus encourageans; le bénéfice de l'entreprise était suffisant pour récompenser le travail des coopérateurs, et les exciter à de nouveaux efforts ; mais le ministre nous croyant sans doute assez récompensés par son approbation, faisait distribuer la plus grande partie du fruit de nos veilles à des personnes qui le servaient d'une autre manière. Nous prîmes le parti d'abandonner, au bout de la seconde année, un travail également pénible et infructueux; mais M. de Praslin, n'ayant pu vaincre notre résolution, nous signifia officiellement qu'il nous destituait de la place qu'il nous avait donnée. Gerbier, qui était son avocat, eut

besoin de toute son éloquence pour lui faire révoquer un acte de vengeance aussi puéril qu'injuste.

Le duc de Choiseul, qui passa quelque tems après au ministère des affaires étrangères, nous accueillit avec plus de générosité. Mais la bienveillance particulière qu'il nous marquait fut un titre de réprobation aux yeux de son successeur, le duc d'Aiguillon, qui à peine entré au ministère nous priva de notre place, sans aucun autre motif que d'en gratifier un homme qui lui était dévoué.

Ce fut en 1777 qu'éclata la grande querelle de la musique; Gluck en arrivant à Paris avec son *Iphigénie en Aulide* avait été adressé à l'abbé Arnaud, à qui il fit entendre quelques morceaux de cet opéra. L'abbé qui, jusque là, n'avait pas connu de plus belle musique que celle des Pergoleze et des Vinci, des Perez et des Jomelli, fut vivement frappé du grand caractère et des effets extraordinaires de cette nouvelle musique, et surtout du système aussi hardi que profond d'après lequel elle avait été conçue. Il fut étonné de trouver dans Gluck un homme qui, sous des formes très-simples et presque agrestes, cachait une âme de feu et un esprit très-cultivé; qui s'était familiarisé avec les meilleurs ouvrages de

notre littérature, et qui dans son français tudesque exprimait souvent avec un bonheur particulier des idées fines, profondes, lumineuses et toujours originales; d'après son propre sentiment et ses propres réflexions, cet homme étonnant s'était formé un système de musique dramatique contraire à tout ce qu'il avait entendu jusques là, et à tout ce qu'il avait fait lui-même.

Les Italiens n'avaient vu dans leur opéra qu'un canevas sur lequel le musicien brodait un certain nombre d'airs et de duos, liés par un récitatif insignifiant; le succès de ces opéras dépendait en général de l'art d'un virtuose encore plus que des beautés de la musique. Jamais un compositeur italien n'avait même rêvé qu'un poëme lyrique pût former un drame suivi, dont toutes les parties fussent unies par une musique appropriée à la nature du sujet, au caractère et à la situation de chaque personnage, et au mouvement progressif de l'action, en conciliant l'unité qui convient au tableau dramatique avec la variété qu'exige la musique plus impérieusement qu'aucun autre art. Voilà le plan que Gluck avait conçu, et qu'il a exécuté avec un talent extraordinaire et un succès qui ne le fut pas moins.

Dès qu'on annonça les répétitions d'*Iphigénie*

en Aulide, mille voix s'élevèrent contre le projet de substituer, sur le théâtre de l'Opéra, une tragédie de Racine aux poëmes de Quinault, et d'y faire entendre une autre musique que celle de Rameau, ou de l'école italienne. Cette opposition forma bientôt un parti très-ardent et même très-imposant. Des hommes de beaucoup d'esprit, des écrivains d'une grande réputation, donnèrent de l'importance à ce parti. Parmi ceux-ci, le premier qui se déclara fut Marmontel; une considération particulière influa peut-être sur le parti qu'il prit. Il avait arrrangé pour notre scène lyrique plusieurs opéras de Quinault, et Piccinni avait été appelé pour les mettre en musique; on conçoit que l'arrivée de Gluck, l'annonce d'un nouveau système d'Opéra et la primauté qu'on lui avait donné sur Piccinni devaient contrarier les vues de Marmontel. Il fut blessé des éloges extraordinaires que l'abbé Arnaud prodiguait partout à la musique de l'*Iphigénie*, et le fut d'autant plus que la manière dont celui-ci exprimait son enthousiasme, était plus propre à faire prévaloir son opinion. Une plaisanterie contribua peut-être plus que toute autre chose à aigrir cette première disposition. L'abbé Arnaud dit un jour que Gluck allait mettre en musique le *Roland* de Quinault; la Harpe répondit que Piccinni avait com-

mencé la musique de ce poëme arrangé par Marmontel. Eh bien, dit l'abbé Arnaud, nous aurons un *Orlando* et un (1) *Orlandino*. Ce mot, qui n'était que gai, fut trouvé très-amer par les partisans de Piccini. Il n'y eut plus dès-lors de moyens de conciliation ; des épigrammes, des satires en vers et en prose, vinrent amuser la malignité publique ; les journaux furent surtout le théâtre où les athlètes des deux partis cherchaient à faire prévaloir leur opinion, quelquefois avec gaieté, plus souvent avec aigreur, tantôt par une controverse très-animée, ailleurs par des discussions raisonnables et modérées, qui répandaient quelques lumières sur l'art sans blesser les artistes. Le *Journal de Paris* s'était déclaré pour Gluck. L'abbé Arnaud y fit imprimer successivement un assez grand nombre de morceaux qui se distinguaient aisément, soit par un genre de gaieté qui lui était propre, soit par le ton brillant et animé dont il exprimait son enthousiasme, soit par une analyse savante des beautés musicales ; il opposait surtout aux admirateurs exclusifs de la musique italienne l'autorité des Italiens même qui ont le mieux écrit sur la musique, et dont quelques-uns

(1) Allusion à l'*Orlando furioso* de l'Arioste, et à un Poëme italien dans le goût burlesque, intitulé *Orlandino*.

étaient en correspondance avec lui, tel que le P. Martini, auteur d'une savante *Histoire de la Musique.*

Non-seulement j'avais pris part à la querelle de la musique; mais encore, je dois l'avouer, j'en donnai presque le signal par des lettres que je fis imprimer dans le *Journal de Paris*, sous le nom de l'*Anonyme de Vaugirard*; elles étaient dirigées contre la Harpe, qui rédigeait alors l'article des spectacles dans le *Mercure de France.* Cet écrivain portait dans la littérature un esprit net et juste, un goût sain et formé sur les bons modèles; mais il se laissait trop souvent égarer dans ses jugemens par ses préventions et ses haînes, et par l'intolérable présomption qui lui était naturelle. Il décidait sur les choses qu'il avait le moins étudiées, d'un ton aussi tranchant et aussi dogmatique que sur ce qu'il entendait le mieux. En rendant compte, dans le *Mercure*, d'un Opéra de Gluck, il en parla d'une manière qui non-seulement contrariait mon opinion, mais qui me parut encore blesser les premières notions de l'art. Sans doute il n'est pas nécessaire d'être musicien pour bien juger des effets les plus intéressants de la musique dramatique; il suffit d'avoir, avec un goût naturel, l'oreille sensible et exercée; mais la Harpe ne se bornait pas à juger de ce

dont tout homme d'esprit et de goût peut être juge ; il prononçait aussi sur les parties de l'art qui demandent des connaissances qu'il n'avait pas, il prouva par ses écrits qu'il ne savait pas même distinguer le récitatif du chant mesuré : son ignorance en musique me donna quelques avantages sur lui, dont il me fut aisé de profiter.

Marmontel, qui n'avait pas plus de théorie musicale que la Harpe, publia une brochure *sur les révolutions de la musique*, dans laquelle il attaqua Gluck avec peu de ménagement, et prétendit prouver que tout l'art de la musique dramatique consistait presque uniquement à composer des airs, et à leur donner une forme périodique modelée sur les airs italiens : c'était à-peu-près comme si l'on soutenait que pour faire un beau poëme épique, il faut l'écrire en octaves, parce que le Tasse a écrit en octaves sa *Jérusalem*. J'essayai de réfuter la brochure de Marmontel, en défendant Gluck et son système musical.

Je m'attachai d'abord à mettre dans cette discussion polémique toute la politesse et les égards dont les gens de lettres ne devraient jamais s'écarter ; mais lorsqu'une dispute se prolonge, il est bien difficile de conserver cet esprit de modération ; et le premier qui s'en écarte invite aisément son adversaire à l'imiter. J'ai l'intime persuasion

que si, dans ma dispute avec la Harpe, j'ai à me reprocher quelques traits qui ont dû le blesser, l'aigreur qu'il mit le premier dans ses réponses pouvait m'y autoriser, si toutefois on peut être autorisé à repousser un tort par un tort du même genre.

J'attaquai la brochure de Marmontel sans doute avec plus de vivacité que le sujet ne le comportait; mais cette vivacité ne portait que sur les opinions, et je puis répondre qu'il ne m'échappa aucun mot qui tombât sur son caractère et sur sa personne. Je lui devais plus d'égards qu'à la Harpe. Nous avions été long-tems unis par l'amitié, et son amitié m'avait été utile. Notre liaison s'était réfroidie avant la querelle sur la musique; mais j'ai toujours respecté à son égard les droits de l'ancienne amitié, et j'aimais à rendre justice à ses excellentes qualités personnelles, comme au talent distingué dont il a donné tant de preuves. Il n'eut pas pour moi les mêmes ménagemens, soit qu'il m'attribuât quelques écrits mordans qui n'étaient pas de moi, soit qu'il eût été blessé plus qu'il ne devait l'être de mes critiques purement littéraires. Il me traita fort sévèrement en prose et en vers; mais je n'eus pas de peine à lui pardonner ses épigrammes et son injustice. J'ai observé de bonne heure qu'en général la satire, comme la critique, peut

amuser quelque tems la malignité; mais que bientôt tout reprend son niveau, et qu'à la fin les hommes, ainsi que les ouvrages, restent à la place que leur mérite ou l'opinion leur a assignée.

Le caractère de l'abbé Arnaud ne lui permettait pas de conserver dans la dispute une sage modération et une exacte justice. Dominé par la sensibilité et la fougue de son imagination, il se laissait aisément emporter par l'impétuosité de ses premiers mouvemens. Les beautés de la musique faisaient sur lui des impressions si vives et si distinctes, qu'on lui paraissait barbare quand on n'en était pas touché comme lui; et comme il se passionnait également pour la personne et pour le génie de l'artiste à qui il devait de si grands plaisirs, l'ennemi de Gluck lui paraissait son ennemi, et les critiques de ce qu'il admirait blessaient son cœur encore plus que son amour-propre. Il se permit contre Marmontel des épigrammes dont je ne puis excuser l'amertume; si quelque chose peut l'en absoudre, ce sont celles que Marmontel se permit aussi contre lui; les unes et les autres sont également dépourvues de justice et de bienséance et sont le plus grand scandale qu'ait donné cette querelle des Gluckistes et des Piccinistes, dont on a depuis fort exagéré la violence. On en a parlé dernièrement, dans quelques-uns de nos

journaux ; avec une ridicule exagération ; on y a fait entendre que les écrivains qui avaient pris part à cette dispute, se détestaient, se décriaient, se prodiguaient les plus grossières injures ; on n'est même pas bien sûr qu'il n'y ait pas eu du sang répandu. Ces historiens si mal informés jugent du ton qui régnait alors dans les disputes littéraires par celui qui s'y est introduit depuis quelques années ; mais les gens de lettres du dix-huitième siècle avaient plus d'intérêt à faire respecter la littérature, et une habitude de se respecter eux-mêmes, dont l'idée parait presque effacée aujourd'hui. Ceux qu'avaient divisés Gluck et Piccinni, se rapprochaient par l'amour sincère des lettres et des arts, par l'usage du monde, par le sentiment des bienséances ; ils se voyaient à l'académie, se rencontraient dans le monde, dînaient souvent ensemble dans des sociétés communes ; quelques-uns s'aimaient moins, sans doute ; mais la plupart s'estimaient comme auparavant ; plusieurs riaient eux-mêmes de l'importance qu'ils mettaient à l'objet de leur contestation ; tous se traitaient avec les égards que prescrit la société, et qui y remplacent au moins la bienveillance.

On censurait aussi dans le tems l'animosité sans doute excessive qu'excitait la diversité des opinions sur la musique ; mais les censeurs qui se

croyaient des esprits raisonnables, n'étaient que des esprits froids, insensibles aux charmes des beaux arts. Les écrivains périodiques qui se moquent aujourd'hui de cette querelle, paraîtront un peu plus ridicules aux hommes de sens, qui observent le burlesque sérieux avec lequel ces mêmes écrivains analysent un mélodrame du boulevard ou le plan d'un opéra bouffon, balancent le mérite de deux danseurs, examinent si la débutante d'aujourd'hui a plus de talent que la débutante d'hier,

Et des deux Poinsinet lequel fait mieux des vers.

Ce n'est pas contre ces guerres de plume qu'il faudrait employer l'éloquence et le talent : il en est de plus désastreuses, dont les causes ne sont pas plus raisonnables et dont les résultats sont bien plus funestes. Il n'y a guère eu de querelles littéraires qui n'aient laissé après elles quelques lumières et quelques vérités, et la plus petite vérité est toujours utile ; mais quelles traces d'utilité ont laissées après elles les querelles sanglantes des cochers bleus et verds de Constantinople et des Roses rouge et blanche d'Angleterre? des Guelfes et des Gibelins en Italie? de la Ligue et de la Fronde en France, etc. Ne vaut-il pas mieux encore se disputer sur les moyens de perfectionner le plus ancien et le plus naturel des beaux arts,

celui qui, sur tous les points de la terre, à tous les degrés de la civilisation, et dans tous les âges de la vie, offre à l'homme de si doux et de si innocens plaisirs.

L'abbé Arnaud aurait volontiers, comme Shakespeare, regardé l'homme qui n'aimait pas la musique comme un être incapable de bonté et de vertu; il l'aurait haï, s'il avait pu sentir la haine; mais ce sentiment ne pouvait entrer dans son cœur, et c'était un trait distinctif de son caractère. Il portait au plus haut degré toutes les affections sociales, et même à l'excès le besoin de plaire à tout le monde; il aimait, ou croyait aimer quiconque lui présentait un visage ami; il n'aurait pas pu soutenir un quart-d'heure de suite la conversation, la présence même d'une personne en qui il aurait soupçonné de la malveillance; et si l'homme qui lui avait fait le plus de mal et de qui il en pensait davantage, fût venu à lui en lui tendant la main, il se serait jeté dans ses bras et l'aurait embrassé avec la plus sincère cordialité. Cette disposition tenait à une organisation extraordinairement délicate, à une sensibilité exquise, à une singulière mobilité d'imagination, qui lui faisaient recevoir, de tout ce qui frappait actuellement ses organes, des impressions si vives et si fortes que l'effet ne pouvait en être balancé par

aucune autre considération. Je n'ai jamais vu à personne une bienveillance si naturelle et si générale ; elle était accompagnée de manières extrêmement caressantes, et il n'y avait aucune hypocrisie dans ses caresses, tout excessives qu'elles pussent paraître. Après quelques jours de connaissance on pouvait-être tenté de le croire son ami ; mais cette prompte et extrême sensibilité ne comportait guère des affections profondes : ces impressions si vives, qu'il recevait des objets présens, s'effaçaient avec la même facilité par l'absence ; et rarement éprouvait-il le besoin de revoir l'homme dont la conversation lui avait plu davantage quelques jours auparavant.

Qu'on ne croie pas cependant que cette légèreté de disposition influât sur ses véritables affections : il était ami tendre, dévoué, fidèle ; et si ses amis eurent quelquefois à se plaindre de lui, ce ne pouvait-être que pour des négligences qui tenaient à son caractère, jamais pour un tort grave qui vînt de son cœur. Peu d'hommes ont eu plus d'amis, et il n'en a perdu aucun par sa faute ; il portait dans le commerce intime une douceur inaltérable et une confiance sans bornes ; et c'est pour moi un devoir impérieux que de lui rendre ce témoignage. Pendant plus de 23 ans que nous avons habité ensemble, je proteste qu'il ne s'est pas élevé

un nuage entre nous et qu'il n'y a pas eu un seul jour de réfroidissement dans notre affection mutuelle; je dois ajouter ici, sans aucune affectation de modestie ni de générosité, que si cette constance, cette égalité de sentiment ne s'est jamais démentie, le mérite lui en appartient presque en entier. Né avec une imagination plus calme et un esprit plus porté à la réflexion, j'arrêtais souvent la fougue de ses premiers mouvemens, je contrariais ses opinions quelquefois précipitées, j'opposais à une démarche que je croyais inconsidérée des réflexions qui ne s'était pas présentées à son esprit; il recevait presque toujours mes observations et mes conseils avec une douceur, une déférence même, qui me faisait craindre d'abuser à son égard de l'ascendant qu'obtiennent presque toujours les esprits calmes sur les imaginations ardentes.

On conçoit aisément qu'avec le caractère que je viens d'esquisser, l'abbé Arnaud dut être desiré et recherché dans la société, et que lui-même fut très-porté à se livrer aux agrémens qu'elle lui offrait; il y était entraîné par son goût naturel autant que par les succès qu'il y obtenait. Il possédait éminemment toutes les qualités qui constituent ce qu'on appelle dans le monde un homme aimable, et qui n'est pas celui auquel une ame aimante desirerait le plus de s'attacher fortement.

mais celui qu'on aime le mieux à rencontrer dans la société, qui y porte une bienveillance plus générale et des agrémens dont tout le monde jouit. Les sentimens profonds sont d'ordinaire exclusifs; celui qui en est pénétré n'a besoin de plaire qu'à un seul objet, et ne porte jamais qu'une attention faible et distraite aux petits intérêts qui occupent essentiellement la société. J'ai dit que l'abbé Arnaud par son organisation était comme tyrannisé par les objets présens. En effet ils captivaient exclusivement son imagination, et il ne lui restait pas même un souvenir pour ce qui ne frappait pas dans le moment ses organes. Il ne vivait, pour ainsi dire, que dans les lieux où il se trouvait, et pour les personnes avec qui il conversait; aussi leur appartenait-il tout entier : sa pensée se portait d'elle-même vers les objets qui pouvaient les intéresser davantage, et son langage s'y conformait comme à son insu : grave ou gai, savant ou frivole suivant l'occasion et les circonstances, prenant tous les tons au gré de ceux qui l'écoutaient, il plaisait également aux grands et à ses égaux, aux hommes de lettres et aux artistes, aux femmes et aux enfans.

Desiré, caressé par les personnes du plus haut rang, il ne recherchait pas leur société, mais il s'y livrait avec plaisir; et sans doute il y perdit un

tems qu'il aurait pu mieux employer pour sa réputation et pour l'intérêt des lettres. Je l'ai bien observé; ce n'était point en lui un intérêt de vanité ni d'ambition; c'était plutôt l'effet de son goût naturel pour tout ce qui avait une sorte d'élégance et d'éclat. Une belle architecture, un appartement vaste et bien distribué, orné de statues, de tableaux, de vases de bronze et d'albâtre, de meubles somptueux, tout cela amusait son imagination, et lui laissait des impressions qu'il exprimait ensuite dans un langage énergique et brillant. Il aimait, disait-il, à marcher sur le porphire.

Sa manière d'être avec les personnes les plus distinguées par le rang et la naissance avait quelque chose de remarquable. Pour peu qu'il fût encouragé par des témoignages de bienveillance, sa gaieté, sa vivacité naturelle le portait à prendre le ton de la familiarité et de l'égalité; mais il y joignait toujours une extrême politesse, qui prévenait les inconvéniens que pouvait entraîner une familiarité indiscrète; et si quelquefois, dans l'abandon de ses premiers mouvemens, il lui échappait quelque mot qui pût blesser certaines convenances, il en était averti par un sentiment fin et rapide, et il réparait son inadvertance par quelques tournures aussi adroites qu'aimables.

Un attrait plus naturel l'amenait dans l'atelier du peintre ou du statuaire : là son esprit se montrait sous d'autres formes, parce qu'il se trouvait diversement modifié par les objets dont il était environné. Il s'animait à la vue d'un buste antique ou d'un tableau de Raphaël. Plein de son Homère, il en rappelait à l'artiste les traits les plus analogues au sujet dont celui-ci était occupé. Carle Vanloo était né avec l'instinct de la peinture, et se serait vraisemblablement élevé à un rang distingué dans son art s'il avait eu un esprit plus cultivé, et qu'il eût vécu sous le beau ciel d'Italie : Carle Vanloo s'était passionné pour l'abbé Arnaud ; il aurait voulu l'avoir toujours à ses côtés quand il faisait un grand tableau : *en l'écoutant*, disait-il, *je fais mieux et plus vîte.*

J'ai entendu plusieurs fois exprimer le même sentiment à Vassé, sculpteur de notre Académie, grand dessinateur, et qui aimait beaucoup l'abbé Arnaud. Il lui écrivait un jour : « *Venez m'aider à achever ma Psyché. J'ai besoin de vous entendre*; *mon ciseau se retrempe au feu de votre imagination.* »

Je pourrais, si j'en avais besoin, invoquer ici le témoignage de l'excellent et respectable doyen de notre Ecole des Beaux-Arts. M. le sénateur Vien

fut aussi l'ami de l'abbé Arnaud, qui me parlait souvent avec un vif et tendre intérêt de cet artiste célèbre, dont il estimait le caractère autant que le talent, et en qui il louait surtout ce goût pur, sage et vrai, qui a si heureusement contribué à ramener l'Ecole française à des principes de dessin et de composition plus conformes à la nature et à l'exemple des grands modèles de l'art.

Mais c'était dans la familiarité d'une société intime que l'abbé Arnaud se montrait plus aimable encore; c'était dans ces réunions particulières de gens du monde et de gens de lettres, de femmes aimables et d'hommes instruits, qu'unissait l'amitié, que rapprochait l'amour des lettres et des arts; où la diversité des esprits donnait à la conversation tous les tons et tous les genres d'intérêt; réunions trop regrettables, qui servaient à la communication des lumières et au perfectionnement du goût, dont il ne reste plus que les débris, dont le charme et l'influence ne peuvent se comprendre par ceux qui n'en ont pas joui, et dont l'idée sera inévitablement effacée dans un petit nombre d'années.

Nous avions, toutes les semaines au moins, une réunion de ce genre. L'abbé Arnaud y était fidèle; dès qu'il paraissait, la joie entrait avec lui dans la chambre. Tout s'animait autour de

lui et par lui. Toujours rempli des impressions qu'il venait de recevoir, soit qu'il revînt d'une tragédie de Racine ou d'une farce de la foire, soit qu'il eût été frappé de quelque évènement pathétique ou de quelque incident burlesque, il faisait partager à tout ce qui l'environnait ses émotions ou sa gaieté.

Il goûtait tous les genres d'esprit; il applaudissait à tous les genres de talens; il se réjouissait de tous les succès. Je n'ai jamais connu un homme plus exempt de ces mouvemens de jalousie trop ordinaires à ceux qui courent la même carrière.

Avec des avantages si rares et des qualités si aimables, la vie de l'abbé Arnaud ne pouvait manquer ni de plaisirs ni d'intérêt; il n'avait que l'embarras du choix : presque chaque jour lui offrait un nouveau succès.

On lui a reproché sa paresse, et ce reproche n'est que trop fondé; ce que je viens de dire en est l'explication et l'excuse. Il n'avait aucune prétention à la gloire, et il ne se sentait point dominé par cet instinct du génie, par ce besoin de s'élever au-dessus des autres hommes, à qui l'on doit les grands efforts de l'esprit ou du talent. Le moment présent avait trop d'empire sur lui; il ne pouvait sacrifier ces jouissances habituelles que lui offrait la société, cet attrait séduisant de plaire

tous les jours aux plus aimables de ses contemporains, à l'espoir toujours incertain d'occuper de lui une génération dont les suffrages ne devaient jamais frapper ses yeux ni ses oreilles.

Ce qui contribuait à entretenir sa paresse, c'était une sorte d'éloignement qu'il avait contracté pour l'opération manuelle de l'écriture. Plus d'une fois, étant dans sa chambre et voulant écrire une note ou un billet, il m'est arrivé de ne trouver ni plume ni encre sur son bureau.

De quelque genre d'ouvrage qu'il fût occupé, il le composait presque en entier dans sa tête, et ne commençait à écrire qu'après en avoir fait des parties considérables, que sa mémoire conservait fidèlement. Cet usage, qui a été celui de plusieurs grands écrivains, peut avoir quelques avantages. En composant ainsi on se récite mentalement son ouvrage, comme un musicien se chante à lui-même ses compositions; on est par-là plus attentif à ce qui peut flatter ou blesser l'oreille; au lieu qu'en écrivant à mesure que les idées se présentent à l'esprit, c'est par les yeux que l'auteur juge d'abord ses expressions et ses phrases. La première méthode paraît donc plus favorable à l'harmonie du style, et la seconde à l'ordre et à la précision des idées. Cette opinion pourrait s'autoriser de l'exemple de Buffon, qui

travaillait en se promenant, se répétait tout haut de longs fragmens à mesure qu'il les composait, et ne commençait à écrire que lorsque son oreille et son esprit étaient également satisfaits.

L'abbé Arnaud, comme Buffon, recherchait avec soin et l'expression pittoresque et l'harmonie cadencée de la phrase et ces formes périodiques que les anciens donnaient au discours, et dont ils avaient fait un art, qui ne peut plus guère s'appliquer aux langues modernes. Mais c'était par un goût naturel et pour ainsi dire d'instinct que Buffon avait trouvé le secret de cette belle langue qui lui est particulière ; car il avait peu étudié les anciens, et n'avait qu'une littérature très-superficielle. L'abbé Arnaud au contraire avait fait une étude attentive des orateurs grecs et latins, ainsi que des rhéteurs qui nous ont transmis les préceptes et les règles de l'élocution ancienne.

Il était extrêmement frappé des effets prodigieux que les Grecs et les Romains attribuaient à certaines constructions de phrase, ainsi qu'au rythme, à la valeur des syllabes et à la place des mots; et quoiqu'il sentît mieux que personne que notre langue, n'ayant ni la variété des accents, ni une quantité déterminée dans chacun de ses élémens, ni les ressources inappréciables de l'inversion, ne pouvait jamais prétendre aux mêmes ef-

fets que les langues grecque et latine, il croyait cependant qu'on pouvait en approcher en donnant à la phrase des formes régulières et symétriques, et en cherchant, par le choix et l'harmonie des mots, à imprimer au discours un mouvement et un caractère analogues à la nature des idées et des sentimens qu'on voulait exprimer. Je croyais bien, comme mon ami, que la langue française, comme toutes les langues, était susceptible, jusqu'à un certain point, de tous les effets que les anciens attribuaient à l'artifice de l'élocution, et qu'il pouvait y avoir des règles fixes pour obtenir ces effets; mais je croyais que l'application de ces règles était si difficile, que le résultat ne répondrait presque jamais aux efforts qu'il faudrait faire pour y atteindre.

Quelques écrivains ont essayé de suivre dans leurs compositions les préceptes de la rhétorique des anciens. Balzac l'avait tenté. Il a souvent des phrases artistement arrangées, qui ont du nombre et de l'harmonie; mais l'emphase s'y mêle quelquefois à l'affectation, et il revêt trop souvent d'images brillantes des idées communes. Fléchier s'est étudié avec plus de succès à donner à son style les formes symétriques et cette espèce de nombre dont Cicéron lui offrait les préceptes et les exemples; mais dans ses Oraisons funèbres l'arti-

fice est trop sensible, et il n'en résulte de beaux effets que lorsque la recherche des formes est couverte par la beauté de l'idée. Fénélon est celui de nos écrivains qui a le plus heureusement imité dans son *Télémaque* le style nombreux et périodique des anciens; l'art, s'il y en a, s'y cache sous l'air du plus beau naturel. L'expression la plus heureuse, le tour le plus harmonieux, la phrase la mieux cadencée semblent couler de sa plume sans qu'il y pense; cependant, il faut l'avouer, ce langage si brillant et si doux a quelquefois de la lenteur et de la monotonie: souvent, en lisant *Télémaque*, j'ai desiré d'aller plus vîte, et le mot fin et malin de Voltaire, sur cette belle prose, *encor qu'un peu traînante*, me revenait à l'esprit malgré moi.

Je ne prétends ici établir aucune comparaison, et je me tiens en garde moi-même contre les préventions naturelles de l'amitié; mais je ne puis m'empêcher de croire qu'aucun de nos écrivains n'a mieux connu que l'abbé Arnaud l'art de réunir un grand nombre d'idées dans une phrase étendue, en les groupant sans confusion, en les subordonnant l'une à l'autre suivant le degré d'intérêt de chacune, et en donnant à tous les membres de la période ces proportions symétriques et graduées qui soulagent l'attention en flattant l'oreille. Pour bien faire entendre cette espèce de méca-

nisme du style, il faudrait entamer une discussion que ne comportent ni le ton ni les bornes d'une lettre, et dont mes lecteurs me dispenseront volontiers. Combien sont rares aujourd'hui ceux qui mettent quelque intérêt à connaître les secrets de l'art d'écrire? Je me bornerai donc à citer en note (1) deux phrases que je prends sans

---

(1) Dans son *Discours sur les Langues*, il caractérise ainsi la Langue grecque. « Des mots qui, par le mélange heureux de leurs élémens, forment ou plutôt deviennent des tableaux qui s'étendent, se nuancent et se ramifient conformément à la nature des sensations ou des idées, dont ils sont, je ne dis pas l'instrument, mais la plus vive image; qui de leur aptitude à s'unir et à ne former qu'un corps avec une infinité d'autres mots, obtiennent le double avantage de rapprocher, de multiplier les idées et de devenir en même-tems plus majestueux et plus sonores; qui par la transposition à laquelle ils se prêtent, tantôt procèdent comme la raison tranquille, tantôt s'élancent, se troublent et se désordonnent comme les passions; des systèmes entiers, renfermés, si j'ose m'exprimer ainsi, dans leur sein; des combinaisons variées à l'infini, d'où résulte une harmonie enchanteresse, mais dont la partie la plus sensible a péri; une infinité de formules qui, semblables à ces plantes spontanées qu'on voit embellir et vivifier les corps auxquels elles s'attachent, portent le mouvement et la grâce dans

choix, mais qui suffiront pour donner une idée du genre de talent que j'attribue à l'abbé Arnaud.

» toutes les parties du discours : tel est le caractère de » cette Langue, qui, pour me servir de l'expression » de Lascaris, est aux sciences et aux arts ce que la lu- » mière est aux couleurs, et paraît avoir été formée » moins par le besoin et par la convention que par la » Nature même. »

L'abbé Arnaud, dans son *Portrait de Jules-César*, le caractérise ainsi :

« Ce même homme qui défit trois millions d'hommes, » qui prit huit cents villes d'assaut, qui soumit trois » cents nations, qui du poids de son génie et de son ca- » ractère écrasa ce colosse de grandeur et de puissance » qui pesait sur tout l'Univers ; ce même homme réfor- » mait les abus, dictait des lois salutaires, veillait sur « toutes les parties de l'administration, encourageait et » protégeait tous les arts, disputait la palme de l'élo- » quence au plus éloquent des Romains, fixait la mobi- » lité de la Langue en ramenant aux principes et en » soumettant aux règles les mots, presque toujours pla- » cés au hasard sur la bouche de la multitude igno- » rante, et écrivait ses propres actions d'un style dont » nul écrivain n'égala l'élégante et noble simplicité : » ne pouvant commander au ciel, il voulut en con- » naître les lois ; il étudia le mouvement des astres, et » renferma l'année dans ses véritables limites. ».

En citant ces deux phrases je suis loin de croire qu'elles soient à l'abri de toute objection, et encore plus loin d'en

J'ajouterai seulement qu'indépendamment de ce mérite particulier son style a toujours de la noblesse, de l'élégance et une grande correction; on pourrait y desirer en général plus de souplesse, de facilité et d'abandon; mais on y trouvera peu de négligence, même dans les morceaux où elle serait le plus excusable.

La vie et le caractère de l'abbé Arnaud offrent des singularités dignes de quelque attention. Il aimait à se livrer à ses rêveries, et ce n'était qu'à la dernière extrémité qu'il prenait la plume. La plupart des écrits qui composent le recueil de ses Œuvres lui ont été, pour ainsi dire, arrachés par quelque circonstance urgente qui domptait son indolence naturelle, et je puis dire que plusieurs n'auraient jamais existé sans les vives instances que je lui faisais, et que je pouvais répéter tous les jours, pour l'engager à mettre sur le papier des

---

recommander l'imitation à nos jeunes écrivains. J'ai dit souvent à mon ami que ces longues périodes faisaient trop de violence au caractère de notre Langue, qui, ayant pour objet essentiel la clarté, demandait des formes plus simples et une marche plus dégagée; mais en même-tems je suis persuadé que tout homme de goût qui a réfléchi sur l'art d'écrire sera frappé du bel effet d'harmonie qui résulte de ces combinaisons et du talent qu'exige une telle manière de composer.

idées intéressantes qu'il répandait dans la conversation, ou à se livrer à un travail commandé par quelqu'intérêt du moment. Ainsi la nécessité de faire un discours préliminaire pour annoncer le *Journal étranger* lui fit faire le *Discours sur les Langues*. Divers ouvrages dont il se proposait de rendre compte dans ce même Journal et dans la *Gazette littéraire* lui donnèrent l'idée de plusieurs morceaux d'une excellente littérature. Admis dans l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, il ne put se dispenser de justifier cette distinction par des Mémoires, auxquels il n'aurait jamais pensé si ce n'avait été un devoir à remplir. Ces Mémoires ne sont pas en grand nombre; ils ne se distinguent point par une érudition très-approfondie. L'abbé Arnaud ne savait pas le grec comme Villoison; il n'avait pas étudié les antiquités comme plusieurs de ses savans confrères; mais ce qu'il savait il le savait bien. Il choisissait pour sujets de ses Mémoires des objets intéressans, et il les traitait avec une élégance très-rare dans les ouvrages d'érudition. Peu de savans ont répandu plus de lumières sur les principes et les caractères de l'éloquence grecque. Je suis très-persuadé que Dacier et Grou entendaient mieux la langue de Platon que l'abbé Arnaud; mais les traductions qu'ils nous ont données des dialogues de ce philosophe contrarient plutôt qu'elles ne

justifient l'admiration des anciens, de Cicéron lui-même, pour la brillante éloquence de Platon. Il est impossible d'apercevoir aucune trace d'éloquence dans le style sec et froid, sans couleur et sans mouvement, de ces deux traducteurs. On aura certainement une idée plus avantageuse de l'esprit et du talent de Platon en lisant son dialogue d'*Ion*, traduit par l'abbé Arnaud.

Heureusement l'abbé Arnaud n'était arrivé qu'un peu tard à Paris. Jusqu'à trente-deux ans il avait vécu dans sa province, et avait passé la plus grande partie de sa jeunesse dans la riche bibliothèque de Carpentras, où il s'était livré à l'étude des Langues anciennes, comme à celle de la Littérature italienne et française. C'est avec une riche moisson d'excellentes études et de connaissances variées qu'il vint se fixer à Paris. Un genre de vie tout opposé l'y attendait. La mobilité de son imagination, son goût pour les plaisirs et les facilités qu'il trouva à le satisfaire, l'entraînement de la société et la séduction des succès, tout cela le jeta bientôt dans une habitude de dissipation dont il n'eut plus la force ni la volonté de s'affranchir. Dès ce moment il ne se livra plus à aucune étude suivie ; il vécut du fonds qu'il avait acquis dans sa jeunesse, et loin de s'étonner qu'il n'en ait pas tiré un plus grand parti, ne doit-on pas s'étonner qu'il en ait fait un

si bon usage ? Combien d'hommes de lettres, de savans laborieux, ont consumé leur vie dans des travaux pénibles et continuels, et n'ont pas laissé après eux autant d'écrits dignes de plaire aux bons esprits et aux gens de goût que l'on en trouve dans les trois volumes de ses Œuvres.

Il est tems de mettre un terme à cette longue lettre ; ce qui me reste à dire de mon ami, réveille en moi des impressions trop tristes pour que je veuille m'y arrêter long-temps. L'abbé Arnaud était né avec une constitution saine et robuste, qui semblait lui promettre une longue vie. Pendant les vingt-trois ans que j'ai eu le bonheur de passer avec lui, jusqu'au dernier mois de son existence, je ne me rappele pas qu'il ait eu un seul accès de fièvre, ni qu'il ait gardé la chambre ving-quatre heures. Il était cependant sujet à des maux de nerfs qui tenaient à son tempérament, et à quelques indispositions momentanées qu'il devait à son extrême dissipation. Il était si peu accoutumé à la maladie que la moindre souffrance lui paraissait intolérable ; il exprimait alors ce qu'il éprouvait avec des traits si énergiques que ses amis en auraient été effrayés, si l'expression n'avait pas trop contrasté avec le son de sa voix et l'air de force qu'il conservait toujours. L'exagération qu'on croyait apercevoir dans les paroles donnait des doutes sur la réalité

du sentiment, et ses amis avaient fini par attribuer l'excès de ses plaintes à son imagination, lors même qu'elles avaient un fondement trop réel. Je m'accuse moi-même de cette injustice ; mon illusion ne se dissipa que lorsque je vis, d'une manière trop sensible, les symptômes alarmans d'une affection scorbutique, dont il hâta lui-même les progrès, en continuant de vivre comme à son ordinaire, au lieu de chercher à les arrêter par la retraite et les remèdes convenables. La force du mal l'obligea enfin de rester chez lui ; mais il ne garda la chambre que moins d'un mois avant le terme de sa vie. Par un effet assez ordinaire aux personnes d'une imagination vive et sensible, l'abbé Arnaud, qui jusque-là s'effrayait d'une légère indisposition, se dissimula la gravité d'une maladie mortelle ; il avait tant de raison d'aimer la vie que son imagination repoussait avec force l'idée de sa fin. Il ne soupçonna jamais l'imminence du danger ; il se leva tous les jours ; et une heure avant son dernier moment, il s'étonnait de n'avoir pas la force de sortir de son lit. Il expira sans donner un signe de douleur.

Je me sens pressé de terminer ce récit par une idée qui en adoucisse les tristes souvenirs ; j'ai besoin de me rappeler que l'abbé Arnaud fut heureux. De tous les hommes que j'ai connus, c'est celui dont la vie a constamment été semée de

plus de plaisirs et troublée par moins de peines. Il m'est permis, il m'est doux de penser que ma longue et tendre amitié a contribué à répandre sur sa vie une partie du bonheur dont il a joui, et à le payer de celui dont il m'a fait jouir moi-même.

J'ai l'honneur d'être, etc.

P. S. En relisant ma lettre imprimée, je vois avec peine, Monsieur, qu'elle répond bien faiblement et à votre confiance et à mon propre sentiment. Elle se ressent trop de l'état de faiblesse et même de souffrance où vous savez que j'étais en l'écrivant. J'y trouve beaucoup de négligences et surtout des omissions auxquelles il n'est plus tems de remédier. En citant les principaux Ecrivains dont les talens ont honoré le dix-huitième siècle, je n'aurais dû omettre ni l'auteur original et piquant de *Gilblas* et de *Turcaret*, ni Destouches et la Chaussée, dont les comédies, quoique faibles de conception et d'effet comiques, ont enrichi le répertoire du Théâtre français; ni même ce Marivaux, créateur d'un genre dont les défauts mêmes ont toujours de l'esprit et souvent de la grâce; ni M. Necker, qui, dans tous les sujets qu'il a traités, a réuni la finesse à la profondeur, la morale à l'éloquence; ni madame de Lambert, qui nous a laissé des écrits d'une morale si sage, dans un style si élégant et si pur; ni mesdames de Tencin et Riccoboni, à qui nous devons des romans pleins d'invention, d'intérêt et d'agrément : mais c'est à dessein que je me suis interdit de nommer aucun des Ecrivains qui vivent encore. SUARD.

ŒUVRES

DE

L'ABBÉ ARNAUD.

LETTRE SUR LA MUSIQUE,

A M. LE COMTE DE CAYLUS.

Paris, 1754.

MONSIEUR,

L'ouvrage que j'entreprends a pour objet la musique ; cet Art délicieux que les sages de l'antiquité regardaient comme le plus grand présent que les dieux eussent fait aux misérables humains, fut toujours la passion des belles ames, et en même tems l'objet des méditations et des recherches des plus grands philosophes. J'ose même avancer que de tous les sujets, c'est peut-être celui sur lequel on s'est le plus exercé. Mais d'un côté, la plupart des artistes ne l'ont regardé que comme une affaire d'instinct et d'habitude, et ne se sont point élevés au-dessus de sa partie grammaticale, dont ils n'ont fait que nous tracer les élémens ; et de l'autre, les philosophes ne se sont occupés que de ses rapports,

de ses combinaisons, de ses mystères, en un mot, de sa partie scientifique. Pour moi, sans pénétrer dans une théorie dont, après tout, je ne crois pas qu'il soit possible de pénétrer tous les secrets, j'ai cru qu'on pouvait envisager la musique dans un point de vue encore plus avantageux. On s'est borné à nous apprendre à groupper des sons, à ordonner des accords, à connaître les mouvemens et les mesures, sans nous en faire observer les différentes énergies, sans nous indiquer les formes particulières auxquelles la musique doit ses images, ses passions et sa poésie, sans nous éclairer enfin sur l'usage que nous devions faire de ces formes pourtirer plus sûrement à l'effet. Nous avons sur l'architecture, sur la peinture, sur la poésie et sur l'éloquence des traités analytiques nourris de préceptes et d'exemples, et la musique, celui de tous les beaux-arts qui est le plus senti, et qui en effet agit le plus impérieusement sur nos ames, est le seul à qui personne n'a rendu encore cette espèce d'hommage. Comme ses objets d'imitation sont en général infiniment plus multipliés, beaucoup moins constans et moins sensibles que ceux des autres arts, et que la musique a de plus le privilège de plaire, lors même qu'elle ne remplit pas son objet, il faut convenir que l'analyse en devient extrêmement délicate; d'ailleurs l'abus

étonnant qu'en font la plupart des artistes, qui ne s'en servent le plus souvent que pour orner les caprices de leur imagination, en a tellement brouillé les traits et confondu les caractères, qu'on n'a peut-être pas cru qu'il fût possible de parvenir à les démêler. C'est ce que je tâcherai de faire : j'offre aux musiciens une rhétorique de musique ; voilà mon principal objet ; je dis mon principal objet, parce que je traiterai au long de la musique des Anciens, et de tout ce qui y a rapport. J'avoue même que c'est à l'étude que j'en ai faite, ainsi que de leur poésie, que je dois l'idée de mon ouvrage et les meilleurs moyens de l'exécuter : lorsqu'il s'agit des beaux arts, consulta-t-on jamais les Anciens sans succès? Il est vrai que c'est moins par la voie pénible de la discussion, que par celle du goût et du sentiment qu'on parvient à les deviner; il semble que ces grands hommes ne veulent être connus que comme ils ont connu eux-mêmes la belle nature. Je n'envisage donc la musique que comme un art imitatif, je cherche et j'indique les moyens dont elle se sert pour faire son imitation. Afin de procéder le plus méthodiquement qu'il me sera possible dans la lettre que j'ai l'honneur de vous écrire, je décomposerai la musique et j'en examinerai séparément les parties principales, qui sont le rhythme, la mélodie et

l'harmonie. Ce n'est pas que j'adopte cette division pour le corps de mon ouvrage; non, Monsieur, il n'est point de nature à pouvoir en soumettre toutes les parties à des chefs généraux. J'ai même cru, après bien des réflexions, que je ne pouvais guères le traiter avec succès, qu'en le coupant par des chapitres, à l'exemple des institutions oratoires de Quintilien.

Les Anciens regardaient le *rhythme* comme la principale partie de la musique. Ce n'est pas ici le lieu, Monsieur, de vous offrir les différentes significations que les auteurs, tant de l'antiquité que du moyen âge, ont attachées à ce terme : dès que nous savons, à ne pouvoir en douter, que la musique des Anciens était rigoureusement asservie à la quantité, il n'y a qu'à réfléchir sur le mécanisme de leur poésie, pour déterminer et fixer l'importante et vraie énergie de ce mot. C'est à quoi j'ai donné toute mon attention. Tout le monde sait que c'est dans la combinaison des syllabes brèves et longues que consiste l'artifice le plus heureux et le plus exquis de la versification grecque et latine; on sait encore que les mots propres à entrer dans la mesure affectée à chaque espèce de vers, furent appelés *pieds* et *nombres*, selon qu'ils étaient composés de plus ou moins de syllabes. Les grammairiens, les rheteurs, les phi-

losophes mêmes et les poëtes ont observé les diverses propriétés de ces pieds et de ces nombres; et quoiqu'une prononciation exacte suffise pour nous faire sentir toute la vérité des caractères qu'ils leur ont affectés, j'ai cru que j'en donnerais une idée encore plus vive et plus précise, en les transportant à la musique, de façon que la valeur de chaque note répondît exactement à celle de chaque syllabe : j'ai vu sortir de cette opération toute simple, l'effet du monde le plus sensible et le plus frappant. Le *trochée*, disent les Anciens grammairiens, est un pied sautillant, léger, sans force et sans noblesse ; aussi nous lisons dans Aristote (1) que, lorsque réduite à un chœur de paysans, la tragédie n'était encore pleine que de chants et de danses rustiques, elle employait le vers tétramètre qui n'est composé que de *trochées*; or, une suite de trochées m'a rendu le mouvement de toutes nos gavottes, de la plupart de nos contredanses et de nos vaudevilles. La grandeur et la dignité du *Spondée*, que Platon consacre aux chants religieux, m'a rappelé le prélude et l'accompagnement des basses du *juravit dominus*, de Lalande, et le début de son *exurgat deus*, morceau dont les dessins les plus recherchés ne sauraient égaler la sublime et majestueuse simplicité.

(1) Aristot. Poët. C. 4, 7.

Valere Maxime (1) nous apprend que c'est en frappant l'*anapeste* que les instrumens de guerre disposaient les Lacédémoniens au combat : c'est par la véhémence et l'impétuosité de ce pied que Tyrtée ranima leur valeur, que des pertes réitérées avaient entièrement éteinte. Nos artistes l'emploient encore tous les jours dans les chants belliqueux, et M. Rameau (2), sans avoir jamais fait attention au passage de Valere Maxime, comme il me l'a avoué lui-même, fait frapper continuellement l'*anapeste*, par la symphonie qui annonce le chant sublime et vigoureux de Tyrtée. L'*ïambe* est vif, pressant et plein de feu ; c'est en effet le pied qui prédomine dans les sujets ardens et passionnés. Il en est ainsi de toutes les suites des pieds que j'ai notés ; j'ai vu partout, avec les Artistes et les Amateurs éclairés, à qui j'en ai donné des exemples, l'accord des observations des Anciens

(1) Valer. Max. L. 2. C. 6. Je sais qu'Aulu Gele rapporte, d'après Thucidide, que la musique militaire des Spartiates était majestueuse, tranquille, moins faite pour exciter le courage que pour tempérer l'ardeur et régler la marche des soldats ; mais cela ne sert qu'à prouver l'effet que durent faire sur eux les sons impétueux et redoublés du pied dont se servit Tyrtée pour ranimer leur courage.

(2) Voyez les Talens lyriques.

avec la nature, et de mes exemples avec leurs observations.

Je dois vous observer, Monsieur, que la loi qui asservissait les musiciens à la *quantité*, ne les enchaînait pas tellement qu'ils ne pussent jamais s'en écarter. Quintilien remarque que le rapport (1) de la longue à la brève est double; qu'il arrive qu'une longue répond tantôt à deux brèves et plus, et quelquefois à une brève et demie seulement. Il ajoute tout de suite qu'il est des monosyllabes bien plus lents et plus tardifs les uns que les autres, il en donne pour exemple ces mots, *stant tristes*, où, comme l'on voit, le monosyllabe *stant* exige une prononciation bien plus lente et plus durable que dans ceux-ci, *stant acies*. On lit encore dans le même auteur (2), qu'il y a des syllabes longues, plus longues, et des brèves plus brèves les unes que les autres; *pallentes*, par exemple, et *divini* sont également composés de trois longues : qui ne sent cependant que le premier mot marche beaucoup plus lentement que le second? C'est dans cette marche plus ou moins lente, plus ou moins rapide des mêmes pieds, que j'ai surpris la principale cause de l'extrême

(1) Tract. de Comp. L. 9.

(2) IX. 4.

variété et de la fréquente irrégularité du rhythme de la Musique ancienne. Je ne pouvais faire connaître à nos Musiciens toutes les ressources que le rhythme fournit pour l'imitation, ni rapprocher avec succès les mouvemens que les anciens employaient, de ceux dont nous nous servons aujourd'hui, sans développer cette partie de leur musique; et je m'y suis d'autant plus attaché, que nous n'avons encore rien de satisfaisant à cet égard, et que M. Burette, malgré sa sagacité et toute l'étendue de son érudition, est tombé lui-même dans les méprises les plus considérables. Je n'oublierai pas de faire observer que toutes les sortes de mesure ont leur énergie à part, et qu'on ne peut les réduire, c'est-à-dire, les composer ou les simplifier sans altérer l'expression : voilà des choses dont je tâcherai de pénétrer les raisons, mais dont je m'appliquerai encore plus à donner des exemples : on doit mettre la plupart de ces sensations au nombre de ces perceptions sourdes que nous éprouvons sans les connaître et sans pouvoir les apprécier (1). La musique, dit M. Leibnitz, n'est à bien des égards qu'un calcul obscur et secret que l'ame fait sans s'en apercevoir.

---

(1) *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi.* Leibnitz. in Epist. CLIV.

Il résulte de ce que je viens d'avoir l'honneur de vous dire, Monsieur, que les Anciens ne chargèrent jamais de plusieurs sons la même syllabe (1), et que les *prolations* n'eurent point lieu chez eux. Nous, au contraire, nous profitons tellement de la liberté que nous laisse la prosodie (2) trop ignorée de nos langues, qu'à force

---

(1) Cette loi fut constamment observée tant que les poëtes firent eux-mêmes la musique de leurs vers; mais lorsque la poésie et la musique se séparèrent, les musiciens n'ayant plus le même intérêt à l'expression, n'eurent plus le même respect pour la quantité; ils osèrent diminuer, morceler et multiplier le son d'une même syllable. Les philosophes s'élevèrent avec force contre ces libertés, et leurs plaintes redoublèrent à proportion de l'abus qu'on en faisait; mais, malgré leur zèle et leur éloquence, les plaisirs de la raison furent sacrifiés à ceux de l'oreille, et dès-lors ils se plaignirent que la musique ancienne n'était plus. Car ce que Plutarque, Maxime de Tyr, Dion d'Alexandrie, etc., entendent par musique ancienne, n'était autre chose que cette fidélité scrupuleuse à la valeur des syllabes.

(2) Nous distinguons deux sortes de prosodie : la prosodie d'accent et la prosodie de quantité. Il n'est point de langue qui n'ait une prosodie d'accent plus ou moins sensible; et il est si vrai, que nous avons une prosodie de quantité, que nos vers, quoiqu'isomètres et isochrones, c'est-à-dire, d'une même mesure et d'une

de briser et de hâcher nos sons (1), nous affaiblissons de jour en jour la partie sans contredit la plus nerveuse de l'expression musicale. Je fais donc sentir à nos musiciens combien il leur im-

---

même durée, ont cependant un rhythme différent, différentes manières d'être scandés : de-là vient que dans nos chansons, l'air qui n'est fait que sur le premier couplet, ne s'applique presque jamais aux suivants, sans en violenter et corrompre le rhythme : ainsi, un musicien qui aura ces vers d'une même manière à traiter,

Je veux briser mes fers,

Je veux rompre mes fers.

donnera la valeur de trois ïambes au premier vers tandis qu'il débutera par deux brèves dans le second, pour appuyer sur la syllabe très-longue *rompre*. D'où l'on peut voir que notre prosodie, pour être moins arrêtée que celle des grecs et des latins, n'en existe pas moins ; et que dans notre langue, comme je l'exposerai plus au long, c'est toujours la syllabe la plus sonore qui varie les combinaisons du vers et qui en décide la cadence.

(1) S'il fallait en croire le savant Bochard, cette manière de chant serait un goût de nation et de pays, et elle nous viendrait des poëtes musiciens de la nation gauloise, lesquels, selon lui, furent appelés *Bardes*, d'un mot hébreu qui signifie *chanter à sons brisés et déchiquetés*. Le diminutif dont se sert Ammien Marcellin, L. 15. en parlant du chant des Bardes, pourrait fortifier cette conjecture, *Bardi fortia virorum illustrium*

porterait de connaître le méchanisme de leur langue, et surtout de réfléchir sur l'énergie des *pieds* dont chaque mot est composé. Je leur expose les avantages considérables qui résulteraient de cette étude. C'est au moyen du choix et du mélange judicieux de ces pieds et de ces nombres, qu'ils décideraient l'expression presque toujours vague et souvent défectueuse de leur symphonie. Je tâcherai d'exciter leur émulation, en leur montrant le degré de perfection où ils pourraient élever notre langue. Celle des Grecs, qui par sa beauté mérita d'être regardée comme l'ouvrage des dieux, ne fut cependant que l'ouvrage des musiciens. Du reste, je n'ai garde de vouloir exclure toutes les prolations, elles deviennent quelquefois des sentimens ou des images, et sans doute elles sont alors d'une grande beauté; j'aurai même soin de remarquer les endroits où elles suppléent d'une façon avantageuse et même supérieure, une des plus grandes richesses de la langue grecque, je veux dire l'*onomatopœe* dont Quintilien se plaint que la latine n'est pas assez

---

facta heroicis composita versibus cum dulcibus lyræ modulis cantitarunt. Mais on sait que cet historien aime les diminutifs, et qu'il les prodigue sans intention.

susceptible, et dont la nôtre ne nous fournit que très-peu d'exemples : je termine en passant la longue contestation qui a long-tems régné, et qui existe encore parmi quelques savans, touchant la nature des accens : Isaac Vossius et le père Monfaucon ont cru qu'on ne pouvait y avoir égard dans la prononciation, sans ruiner toute l'harmonie du vers. Ces savans hommes se sont trompés, pour n'avoir pas assez réfléchi sur la vraie propriété des accens. Ces signes, dont l'institution est bien postérieure au bel âge de la langue grecque, ne furent imaginés que pour fixer les *sons* de ce langage vraiment musical, que les étrangers s'empressaient d'apprendre, et dont ils regardaient l'intelligence comme le premier pas vers la science et l'urbanité, et non pas pour altérer la quantité des syllabes auxquelles ils étaient affectés. On peut prononcer, et on prononce en effet tous les jours une syllabe plus haut ou plus bas sans toucher à sa quantité; et je ne conçois pas comment la plupart des érudits s'obstinent à alonger dans la prononciation une syllabe brève de sa nature, parce qu'elle sera marquée d'un accent aigu; c'est détruire, contre le sentiment et la raison tout-à-la-fois, le charme principal et l'artifice le plus heureux de la versification grecque,

Quelque ridicule (1) que le célèbre Erasme ait jeté sur les savans de son siècle, qui, confondant ainsi les *sons* avec les *tems*, soutenaient cette prononciation vicieuse, ils n'ont pas laissé d'avoir encore des successeurs que j'attaque et contre qui, j'ose le dire, la connaissance de la musique me fournit des raisons invincibles et sans replique. De plus, les réflexions que j'ai faites sur le rhythme, m'ont mis en état d'en hasarder quelques-unes sur le mécanisme des langues, sur leur génie et sur leur caractère. Quelques philosophes ont beau soutenir qu'absolument parlant les langues n'ont rien au-dessus les unes des autres, et que leurs qualités purement arbitraires et dépendantes des mœurs, des usages et du caractère des peuples, n'ont réellement rien qui les distingue d'une façon supérieure ou désavantageuse, je soutiens que, quoique les langues soient des instrumens arbitraires et factices de nos idées, ces instrumens peuvent être et sont en effet plus doux, plus rudes, plus lents, plus rapides, plus faibles,

---

(1) *Nos sumus usque adeo ἄμουσοι, ut omnes acutas syllabas sonemus productiore morâ, graves omnes corripiamus, Vel ab asinis licebat hoc discrimen discere qui rudentes corripiunt acutam vocem, imam producunt.* Erasm. Dial. de rect. pron.

plus nerveux les uns que les autres; indépendamment de tout préjugé, le son d'une flûte est plus doux que celui d'un tambour..... Mais je ne m'aperçois pas que j'essaie des développemens, et que ce n'est qu'un *prospectus* que vous me demandez. Avant que d'entrer dans la mélodie, permettez, Monsieur, que je dise un mot sur les modes de la musique ancienne, qui n'étaient autre chose que nos modulations. En vérité, nous justifions de jour en jour les allarmes des sages qui crient à la décadence du goût; l'idée des caractères et des propriétés s'affaiblit sensiblement, il ne tient pas même à ceux dont la place et la réputation influent le plus sur la destinée des arts et des lettres, que ces lettres et ces arts ne retombent dans le chaos d'où la sagesse et les réflexions de nos ayeux les avaient tirés. On a déjà oublié que la tragédie a son plaisir qui lui est (1) propre, et que (2) le ridicule est le fondement et l'ame de la comédie. Nous croyons étendre et multiplier nos plaisirs, lorsque nous en troublons les sources, et que nous en confondons la nature : ce qui

---

(1) Arist. poët. Chap. XIV. 2.

(2) *Ridiculum comediæ fundamentum et anima.* Demet. Phaler. *Turpe comicum in tragedia, et turpe tragicum in comediâ :* Tull. de opt. Gener. orator.

rit à l'imagination, ce qui amuse l'esprit, ce qui l'étonne, tout ce qui porte l'empreinte de la nouveauté et de la singularité, est goûté avec transport, je dirais même avec fureur ; mais suffit-il qu'une chose plaise pour devoir être adoptée et maintenue ? ne faut-il pas encore que le plaisir qu'elle nous fait soit d'accord avec la raison? Eh! autrement, qu'opposerons-nous à ceux qui préféreront l'architecture des Goths et des Barbares à l'architecture des Grecs et des Romains, le poëme de Lucain à celui de Virgile, les tragédies de Séneque à celles de Sophocle? Les Anciens connurent bien mieux le prix de la beauté; vous savez, Monsieur, jusqu'à quel point ils la respectèrent; du moment qu'ils l'eurent aperçue, ils se firent une religion, je ne dis pas de la corrompre, mais même de la déplacer : ainsi dans les temples qu'ils élevaient aux dieux, non-seulement ils déployaient les plus belles proportions, mais ils affectaient à chaque divinité l'ordre qui convenait à son caractère; le dorique, plein de force et de majesté, fut consacré à Jupiter, le souverain maître des dieux et des hommes, et le corinthien, qui respire l'élégance et la délicatesse, fut destiné à Vénus, la mère des amours et des grâces. Ces attentions qu'ils portèrent universellement sur tous les arts, ils les poussèrent jus-

qu'au scrupule dans la musique. Chaque sujet avait son mode, dont il n'était pas permis de s'éloigner. Aristote, après avoir reconnu différens genres de musique, ajoute que chacun de ces genres avait un mode et une harmonie qui lui étaient propres, de sorte que le caractère de l'un ne pouvait convenir à l'autre (1). Platon compare une vie passée dans le désordre, à une mélodie où entreraient, pêle-mêle, toutes les sortes de modes et de rhythmes (2). Ceci me rappelle un trait singulier que vous me permettrez de vous communiquer. L'an 1571, quelques musiciens obtinrent du roi la permission de former une académie de musique à Paris. Cette musique était composée de toutes sortes de voix et d'instrumens; mais quelqu'agréable qu'elle fût, comme elle n'était ni diatonique, ni chromatique, ni enharmonique, mais que c'était plutôt un mélange confus de ces trois genres (3), et que d'ailleurs elle osait parcourir plusieurs modes dans un même sujet, le président Dudrac et quelques

(1) Voyez les Mémoires de l'académie des Belles-Lettres, tome XI, page 95. édit. *in*-12.

(2) L. 31. D. 3, de rep.

(3) C'est-à-dire précisément la même que celle d'aujourd'hui.

autres membres du parlement, députés pour examiner cette nouveauté, la condamnèrent et la proscrivirent (1). Oserais-je hasarder une réflexion sur une conduite si singulière? Ces magistrats craignirent sans doute, pour les mœurs des Français, les suites dont Platon menaçait celles des Grecs, si jamais ils laissaient le désordre, la confusion, le seul changement même s'introduire dans leur musique. La lecture de Platon faisait l'occupation et les délices des savans hommes de ce siècle, et les alarmes du philosophe durent faire d'autant plus d'impression sur l'esprit des magistrats français, qu'ils avaient pu remarquer dans Plutarque, Dion et Maxime de Tyr (2), que la décadence de la musique des Grecs entraîna celle de leurs mœurs. Mais je reviens à mon sujet : la musique des Grecs fut d'abord d'une si grande simplicité, que chaque

(1) Genebrad. Chronol. lib. 4. pag. 352.

(2) *Musica..... in theatris et scenis corrumpendæ reipublicæ initium facit. Maxim. Tyr. serm.* 21. Cela n'a rien de surprenant pour ceux qui connaissent les mœurs des grecs, leur fureur pour les spectacles, et leur extrême sensibilité : *Si dulcem sonum qui in theatris efficitur audiverimus*, dit Ammonius dans Porphyre, *ita complebit aures nostras ut soluto animo deficiamus.*

instrument n'avait qu'un mode (1); ce qui nous donne une raison de la quantité prodigieuse de leurs instrumens, et nous découvre en même tems comment ils parvinrent à se faire des propriétés des modes une idée si distincte et si sûre, que jamais ils ne les confondirent (2). Je sais qu'à la rigueur il n'y a que deux modes, le majeur et le mineur. Nous ne laissons cependant pas d'éprouver tous les jours, qu'un morceau de caractère et du grand genre, est presque autant dégradé par la transposition, que l'est par une traduction un ouvrage de goût et de sentiment. On

---

(1) Selon Hygin, Apollon ne l'emporta sur Marsyas, que parce que celui-ci, qui se servait d'une flûte uniquement propre au mode phrygien, ne put jamais sortir de ce mode; au lieu qu'Apollon, sur sa lyre, parcourut plusieurs modulations différentes. Pronome de Thèbes, selon Pausanias, inventa le premier les flûtes propres à plusieurs modulations : Pollux en donne l'invention à Théodore, et Théophraste à Antigénidas, tous deux de Thèbes.

(2) Aristote en donne un exemple bien frappant. Le musicien Philoxène, dit-il, ayant essayé de composer un chant fabuleux sur le mode dorien, dont la gravité ne comportait nullement un sujet si frivole, tomba malgré lui et fut comme emporté dans le mode phrygien, très-convenable de sa nature à une poésie de cette espèce.

ne saurait en douter, chaque mode ou modulation a son énergie et sa propriété; cela est si vrai, qu'il n'y a pas même de *son* qui n'ait la sienne; et je demanderai aux musiciens qui refuseraient d'en convenir; d'où vient qu'ils emploient tous, par la force d'un sentiment intérieur, le *ré* majeur dans les chants éclatans et belliqueux, l'*ut* mineur dans les sujets touchans et lamentables, et le *fa* mineur dans les tableaux sombres et lugubres. Or, c'est à ne point confondre les propriétés des modes qu'ils emploient, à chercher celles des modes qu'ils négligent et à les employer à propos, que j'exhorte nos compositeurs; et, pour cela, il n'y aurait qu'à prescrire un ton et le fixer pour tous les concerts de l'Europe. Ce moyen ne saurait être plus simple ni en même tems plus avantageux (1); par là nous jouirions

(1) Il serait infaillible, s'il y avait dans la nature un son générateur fixe et déterminé qu'on pût regarder comme le principe fixe et constant de tous les autres sons : M. de Mairan semble avoir démontré qu'il n'y en a aucun. Un géomètre de beaucoup d'esprit prétend au contraire que ce son existe, et il m'a fait l'honneur de m'assurer lui-même qu'il l'a trouvé; en attendant qu'il publie une découverte si heureuse et si intéressante pour les arts, je me contenterai d'indiquer comment on

de tout l'esprit et de toute la vérité des morceaux que nous aurions à rendre; nos organes en acquèreraient une justesse plus décidée et plus constante; notre sagacité à distinguer et à séparer l'esprit de chaque mode, deviendrait plus sûre et plus éclairée; nous pourrions même dès-lors rapporter avec plus de succès nos tons à ceux des Anciens; car je ne saurais croire, avec M. Wallis, que notre *a-mi-la* mineur réponde au mode dorien; la force et la majesté que les Anciens donnent à ce mode, s'accordent fort mal avec la douceur faible de notre *a-mi la*. Du reste, en rappelant la sévérité de la musique ancienne, je ne prétend point la rétablir; je veux bien qu'un compositeur promène un même sujet dans différentes modulations, pourvu qu'elles jettent toujours plus d'intérêt et plus de force dans l'expression, et que surtout il respecte cette juste mesure, au-delà de laquelle tombent et disparaissent les charmes de tous les arts imitateurs. Que de morceaux sublimes énervés et éteints par le dérèglement de l'imagination, ou par la rage de montrer de l'esprit et de la profondeur! L'imitation est un trait unique; c'est un point où l'art et la

---

pourrait procéder dans le choix du *ton* qu'on voudrait donner pour constant et pour invariable.

nature se réunissent, se servent et s'embellissent mutuellement. Heureux l'artiste qui sait l'atteindre! Plus heureux encore celui qui, après l'avoir atteint, ne s'en égare pas!

La mélodie est un champ inépuisable d'observations : je ne ferai qu'en ébaucher les principaux traits. Je définis la mélodie en général, ou ce que nous appelons un *beau chant*, un tissu de sons amis et proportionnés qui s'entr'exigent les uns les autres, et subsistent en quelque sorte par eux-mêmes; et comme, selon l'observation des vrais philosophes, le chant dans chaque langue doit être aussi différent que l'accent naturel, puisque, sans cela, ce qui peindrait bien une passion dans une langue, l'exprimerait fort mal dans l'autre, j'ajoute que ces sons doivent être conformes à ceux dont la nation abonde. Je distingue la mélodie libre de la mélodie asservie; la mélodie libre, l'instrumentale, par exemple, peut parcourir à son gré toutes les idées dont elle s'avisera, quelque vague que soit son expression; pourvu qu'elle soit agréable et conforme au goût général, elle a rempli son objet (1). Il n'en est pas de

(1) Ce n'est pas que la mélodie instrumentale ne s'asservisse quelquefois à une idée dominante, qu'elle n'é-

même de la mélodie asservie ou vocale; eût-elle tous les charmes, toutes les richesses possibles, elle peut être et n'est en effet que trop souvent défectueuse; car, comme elle est une seconde expression des sentimens, des images qui lui sont proposés, elle ne doit être touchante, vive, joyeuse, triste, douce, terrible qu'autant que les paroles l'exigeront. D'où je conclus combien il importe à nos compositeurs de faire une étude sérieuse et réfléchie, non-seulement des différentes propriétés des mouvemens et des modes, mais encore de celles des sons: étude que les anciens eurent extrêmement à cœur, qu'ils recommandèrent comme la partie de la musique la plus utile à l'éloquence, et dans laquelle je ferai voir jusqu'à quel point ils se perfectionnèrent.

J'applique à la mélodie ce *repos* que les architectes et les peintres recommandent avec tant de soin, dont l'inobservation jette le désordre et l'embar-

---

nonce des sentimens marqués, qu'elle ne peigne des images distinctes; elle est alors vis-à-vis de la mélodie vocale ce qu'étaient autrefois les pantomimes vis-à-vis des acteurs ordinaires; son expression devient plus forte, plus saillante, plus poussée, plus chargée; mais c'est un mérite qu'on n'exige pas d'elle, et sans lequel elle ne laisse pas d'avoir des agrémens et des grâces.

ras dans toutes les parties, et par lequel, dans la musique, l'ame jouit du chant présent, de celui qui l'a précédé, et pressent celui qui doit le suivre: beauté précieuse et malheureusement négligée par la plupart de nos artistes, même les plus célèbres. Je fais observer que dans la musique, plus encore que dans les autres arts, il est des endroits qu'il faut négliger et éteindre : plus un art est délicieux, plus le dégoût en est voisin; et Bacon, ainsi que Leibnitz, ont judicieusement observé que le mérite principal des dissonances est de sauver à l'ame le poids insupportable d'une douceur continue. Je rendrai tout cela plus sensible par des exemples : comme je ne parle d'abord que de la mélodie française, je les puise dans les ouvrages de nos plus célèbres auteurs; je viens ensuite au chant italien, qui, selon la définition que j'ai déjà donnée de la mélodie, et ainsi que je l'exposerai plus au long en traitant de l'analogie du chant avec les langues, doit autant différer du nôtre, que l'accent, les inflexions, le mécanisme du langage et les mœurs des Italiens diffèrent de la prosodie, des mœurs et du génie des Français. Je comparerai ce qu'ont dit, sur la musique italienne, quelques personnes distinguées par l'étendue et par la variété de leurs connaissances, avec ce qu'en ont pensé les plus grands

hommes de l'Italie (1); je tâcherai de pénétrer les causes de sa séduction et de sa magie (2); je ferai voir que la monotonie dont nous nous plaignons, tient beaucoup moins à l'uniformité des traits, des combinaisons et des repos de notre chant, qu'à celle de ses procédés; que les formes du chant italien ne sont ni plus abondantes, ni plus variées que celles du nôtre; mais que c'est au contraste de la manière sèche et heurtée de son récitatif avec les grâces et les gentillesses de l'ariette, que cette musique doit en partie ce qu'elle a de plus enchanteur et de plus intéressant. Je ferai remarquer en même tems l'enchaînement heureux de ses modes, la finesse de ses transitions, la beauté de ses épisodes toujours liés avec le sujet, et surtout l'artifice admirable

---

(1) Le célèbre Gravina, l'abbé Metastase, héritier et digne élève de ce grand homme, l'abbé Conti, le marquis Maffey, Becelli, etc.

(2) L'auteur estimable d'un journal périodique, en parlant des opéras italiens qu'on vient de graver à Paris, en appelle la musique séduisante et magique : cette définition qui est très-juste me rappelle ce passage d'un ancien : *unum quodque genus cùm caste pudice que ornatur fit illustrius, cùm fucatur atque prælinitur fit præstigiosum.* Aul. Gell. noct. atti. VII. c. 14.

dont les *motifs* y sont développés. J'ose vous assurer, Monsieur, qu'en traitant cette matière, je mettrai toute la candeur et tout le désintéressement qu'on doit attendre de quelqu'un qui chérit et respecte le *beau* partout où il le trouve. J'aime la musique italienne; mais je ne veux point ressembler à ces amans passionnés, qui adorent jusques aux défauts de leurs maîtresses. Les connoisseurs les plus judicieux et les plus éclairés de l'Italie, remarquent des défauts et des vices dans leur musique, pourquoi craindrions nous de les apercevoir et d'en convenir nous mêmes? D'ailleurs, parce que la poésie italienne a plus de hardiesse, plus de tours, plus d'esprit, et qu'elle se prête plus aisément aux détails que la nôtre, faut-il pour cela exterminer la poésie française? Il sera aisé d'étendre et d'appliquer cette réflexion : je passe à l'harmonie.

La plupart des savans qui ont le plus approfondi cette partie de la musique, en ont unanimement refusé la connaissance aux Anciens; M. Burette a étayé cette opinion d'une littérature si profonde et si touffue, qu'il a paru ne laisser aucune ressource à ceux qui voudraient encore s'élever en faveur de l'antiquité; mais quelque respect que j'aie pour la mémoire de ce savant académicien, je ne puis adhérer à son jugement sans examen. J'ai lu

ses ouvrages avec toute l'attention dont je suis capable, et à travers l'érudition dont il s'est enveloppé, j'ai surpris des incertitudes, des obscurités, des contradictions même et des méprises. J'ose donc réveiller la dispute qu'il semblait avoir terminée, et j'apporterai en faveur de mon sentiment une foule de passages dont je défie qu'on puisse tirer un sens raisonnable, sans supposer que les Anciens ont connu l'harmonie et qu'ils en ont fait usage. Je conviens toutefois que nos connaissances à cet égard sont infiniment supérieures à celles des Anciens : l'art des fugues, des *imitations*, des dessins contrastés, ce concours de dissonnances, cette hardiesse de combinaisons leur étaient parfaitement inconnus ; mais ces richesses, qu'on ne saurait trop employer dans la musique instrumentale, ne sont pas toujours favorables à la musique vocale. Je distinguerai les endroits où leur emploi embellit, rehausse et fortifie les expressions de ceux où il ne fait qu'honorer les connaissances du compositeur. Je tâcherai de pénétrer les affections des accords pris du côté des proportions, sans rapport, sans relation à aucun objet. Je passe ensuite à l'harmonie de situation et de caractère, et je l'envisage comme cette correspondance de moyens qu'employent tous les arts imitateurs, avec les sujets que ces arts ont à

rendre, et alors les sons les moins faits pour s'allier, les accords les plus durs et les plus âpres deviennent des beautés exquises et sublimes, tant les plaisirs de l'esprit et de la raison l'emportent sur les plaisirs des sens. Je traiterai les épanouissemens, et, si j'ose m'exprimer ainsi, les irradiations de l'harmonie, tous ses procédés enfin, et toutes les ressources qu'elle fournit pour l'imitation J'observerai surtout combien on doit être attentif à ne pas s'exposer à ces répétitions gratuites, que le sens n'exige plus, et uniquement dues à la nécessité de rattraper la première modulation. Après vous avoir exposé, Monsieur, et développé, autant qu'un extrait en est susceptible, les moyens dont la musique se sert pour faire son imitation, je viens au plus important objet de mon ouvrage, qui est l'imitation elle-même. Je l'envisage d'abord comme le principe universel de tous les Beaux-Arts, et dont la nature et les propriétés ne sauraient s'altérer, quelle que soit la différence des moyens, des instrumens et des manières que ces mêmes arts puissent employer. Ensuite, je dis un mot de la manière et du moyen principal dont se servait la poésie ancienne pour faire son imitation; c'était, selon M. l'abbé Fraguier, avec cette mesure invariable composée de différens mots, dont la modulation

se varie jusqu'à l'infini. Mais comment cet illustre académicien avait-il oublié que Platon et Aristote n'ont jamais regardé le vers comme essentiel au poëme? Quelques autres font consister l'essence de la poésie dans l'enthousiasme; mais, de bonne foi, l'enthousiasme caractérise-t-il exclusivement la poésie, et trouve-t-on chez les Anciens la moindre preuve, le moindre vestige de cette opinion? Ils nous apprennent au contraire que les ouvrages d'Empedocle, de Parménide, de Nicandre et de Théognis, quoiqu'ils fussent écrits en vers, ne furent jamais comptés au nombre des poëmes, non pas parce qu'ils manquaient d'enthousiasme, mais bien parce qu'ils étaient dépourvus de fiction. On ne saurai en disconvenir; c'est par la fiction ou la fable que la poésie ancienne faisait sa principale imitation; les Anciens l'ont toujours regardée comme l'essence de la poésie (1), ils sont formels la dessus. Ceux qui rejettent ce sentiment, se couvrent de l'autorité des latins, et ils ne prennent pas garde que les latins n'avaient plus et ne devaient même

(1) Le fonds de la poésie ancienne était la fiction; c'est par la fable qu'elle faisait sa principale imitation, en employant ce qu'Aristote appelle l'*universel*, c'est-à-dire, en revêtant les sentimens et les images de toutes les circontances qui pouvaient les embellir et les relever, je ferai voir comment la musique supplée à l'indigence de notre poésie à cet égard.

pas avoir de la poésie la même idée que les grecs, dont les poëtes furent les premiers théologiens, les premiers législateurs, et ne firent que transporter dans leur nation la sagesse dont ils étaient redevables aux égyptiens, ainsi que de la façon de la mettre en œuvre. La plupart des auteurs modernes qui ont traité ce sujet, loin de le développer et de l'éclaircir, n'ont fait qu'y répandre de nouvelles ombres et de plus grands embarras; et cela, pour n'avoir pas assez réfléchi sur l'origine et le génie de la poésie ancienne. La simple philologie ne saurait suffire pour débrouiller ces sortes de matières. Comme elle ne s'occupe qu'à rapprocher et à coudre des textes isolés, sujets à diverses interprétations, et dont les intervalles peuvent être différemment remplis selon les différentes opinions, elle ne fait ordinairement que multiplier, sans succès, les traités et les systèmes. Je me suis d'autant plus attaché à cette partie, qu'elle tient de près à mon sujet; car le chant étoit inséparable de la poésie des Anciens; et chez eux l'art de faire des vers, comme le dit M. l'abbé Vatry, n'était que l'art de faire des paroles propres à être chantées, ainsi que je le prouverai plus au long, en parlant de leur déclamation. Je reviens aux moyens dont la musique se sert pour imiter, et après les

avoir examinés séparément et en détail, j'observe comment leur *ensemble* concourt à faire une bonne imitation ; je passe ensuite aux imitations particulières et subordonnées, que je divise, à l'exemple de Platon, en *icastiques* et en *phantastiques ;* j'appelle *icastiques* ou *similitudinaires*, celles qui ont pour objet les choses étrangères à l'imagination, et tous les êtres physiques : j'appelle *phantastiques*, celles qui représentent les êtres moraux, et les idées de l'imagination qui n'ont point une correspondance fixe et certaine avec les objets extérieurs. Je fais sentir toute l'indécence, tout le ridicule des imitations histrioniques : la meilleure imitation, dit Aristote, est la plus simple ; et la moins simple est sans contredit celle qui veut tout imiter. Je parcours tous les tropes, toutes les figures dont la musique se sert, ainsi que l'éloquence, pour plaire, pour toucher et pour persuader ; je parle de ses dialogues et de ses réflexions ; je tâche d'éclairer nombre de ses beautés, en faisant remarquer leur analogie avec les phénomènes qui nous environnent ; je compare nos opéras avec les tragédies anciennes, et je puise dans ce parallèle bien des ressources pour rectifier la forme de nos drames lyriques, qui de tous les drames sont sans contredit les plus imparfaits, puisqu'ils ne sont la plupart qu'un

tissu d'épisodes qui ne sont liés les uns avec les autres, ni nécessairement, ni vraissemblablement. J'exhorte nos poëtes à sortir du préjugé qu'ils ne tiennent que de la foiblesse du grand nombre des musiciens; puisque la musique a pu traiter les tragédies d'Eschyle et de Sophocle, elle peut sans doute traiter les choses grandes, tragiques et régulières; je fais sentir à nos compositeurs qu'ils le feraient avec succès, en s'accoutumant a saisir tellement le caractère principal des poëmes, qu'ils en traitassent les parties sans jamais perdre de vue l'ensemble, en hâtant la déclamation des scènes, en s'appesantissant moins sur les airs de mouvement, en courant en un mot au dénouement avec plus de rapidité, et sur-tout en rendant la symphonie à son véritable objet, qui est d'accompagner et de soutenir, et non d'engloutir et de dominer; je finis, enfin, par observer les différentes manières des plus célèbres musiciens, tant de l'école française qu'italienne.

Voilà, Monsieur, une légère esquisse d'un ouvrage que je méditais au fond de la province dans les ombres du cabinet, et dans le silence de la réflexion; ami de l'obscurité, dont la douceur et le repos m'ont toujours paru infiniment préférables à l'éclat souvent accompagné du trouble et de l'inquiétude, je ne chantais, selon l'expression

d'un ancien, que pour moi et pour les muses; d'ailleurs, si d'un côté le zèle du progrès des arts m'animait et me faisait oublier pour quelques instans ma faiblesse; de l'autre, l'étendue et la difficulté de l'entreprise m'épouvantaient, et le peu de ressources que j'avais pour la remplir avec succès achevait de me décourager, et me bornait à des regrets stériles. Je me plaignais que ce dessein n'eût pas été formé par un homme dont l'autorité fût respectable dans la république des lettres et des arts; j'enviais à la peinture d'avoir mérité que vous lui consacriez vos travaux et l'étendue de vos connoissances. Mais depuis que je vous ai communiqué mon projet, et que vous avez bien voulu m'encourager, toute mon ardeur s'est réveillée; votre suffrage a fait disparaître les obstacles qui m'avaient arrêté jusqu'à présent, et dès que je puis me flatter que vous soutiendrez mes efforts et que vous m'aiderez de vos lumières, il n'est rien que je n'ose, et que je n'entreprenne.

Je suis avec un très-profond respect, etc.

LETTRE

A MONSIEUR LE DUC DE WIRTEMBERG,

DEPUIS PRINCE RÉGNANT,

Sur quelques Ouvrages modernes.

5 Janvier 1759.

JE vois avec plaisir, Monsieur, par votre dernière lettre, que ce n'est pas au terrible *Mars* que vous sacrifiez, mais à *Minerve*, déesse des sciences et des arts, ainsi que de la guerre. Avant que de vous faire connaître en peu de mots, comme vous l'exigez de moi, l'état actuel de notre littérature, permettez-moi de faire une réflexion. Il est singulier que ce soit du sein de la république des lettres que partent aujourd'hui les traits les plus funestes à la tranquillité de l'état. Depuis qu'un homme s'est fait une réputation immortelle pour avoir remonté jusqu'aux sources des lois, pour en avoir démêlé les rapports et développé l'esprit, presque tous nos écrivains s'érigent en législateurs, et détournent effrontément le respect qui est dû à la sainteté des lois, pour en revêtir leurs délires et leurs extravagances ; et ces hommes se disent

conduits par l'amour de la vérité! Philosophes petits et superbes, qu'a-t-on à faire de vos recherches et de vos observations? La société vit de vertus, et non de vérités. D'ailleurs, les choses altérables, mobiles, incertaines de leur nature, les contingences enfin sont-elles du ressort de la science et de la démonstration? Il n'appartient qu'au sophiste d'envisager les actions du citoyen en elles-mêmes; elles ne sont que ce que les estime le gouvernement; il faut ici que les opinions particulières tombent en présence de l'opinion que les lois ont établie et consacrée. C'est de la faculté politique que tout doit emprunter, et sa marche et son objet; elle est l'art des arts, la mesure des mesures; c'est en un mot où doit être attachée la chaîne de toutes les actions civiles, comme *Homère* a attaché la chaîne des êtres au trône de *Jupiter*. Que servent les raisonnemens et les disputes? Demandait-on à Athènes si les lois de *Lycurgue* valaient mieux que celles de *Solon*? Agitait-on à Spartes si les lois de *Solon* étaient préférables à celles de *Lycurgue*? Les lois une fois établies, il faut se taire et obéir; il n'y a rien de plus dangereux et de moins philosophique que de vouloir juger ce qui doit être désormais la règle des jugemens.

Depuis votre absence, Monsieur, la fortune de certains philosophes a bien changé de face. Le

public commence a s'apercevoir que ces hommes qu'il admirait sans les connaître, ou plutôt parce qu'il ne les connaissait pas, n'étaient parvenus à se croire véritablement grands qu'à force de se persuader que tout ce qui n'était pas eux était petit. Les moyens dont ils se servaient pour surprendre l'estime ont été pénétrés, et ils ont été couverts de l'humiliation et du mépris, dans lequel ils voulaient faire tomber ce qu'il y a de plus respectable et de plus saint. Ils gémissaient sur les ruines du goût et de la raison, et ils écrivaient des ouvrages insensés; ils déploraient les abus, et pour les détruire, ils ébranlaient les principes sacrés auxquels les abus sont nécessairement liés. Ils s'étaient proposé de descendre dans les substances, de les presser, de les rendre sensibles, et ils ne connaissaient pas même la valeur et l'énergie des mots; ils recommandaient l'étude du cœur humain, et ils ne se servaient de la connaissance qu'ils disaient en avoir que pour agiter la pensée, comme les vents furieux agitent les ondes de la mer; ils se vantaient d'étendre la carrière des sciences et des arts, et ils renversaient toutes les limites que la sagesse de nos ayeux leur avaient assignées; ils voulaient éclairer l'entendement, et ils ne s'adressaient qu'à l'imagination; ils se disaient philosophes, et on le croyait.

Pendant que la philosophie s'empare du merveilleux, du vraisemblable, des possibles en un mot, du domaine de la poésie, nos poëtes, même les dramatiques, portent dans leurs ouvrages tout le flegme des contemplations philosophiques. Semblables à un troupeau de moutons qui passe sur un rocher aride, nos faiseurs de drames passent successivement sur notre théâtre sans y laisser la moindre trace. Trois cependant ont fait impression : un ex-jésuite, appelé *Guimond de la Touche*, nous donna, l'hiver dernier, *Iphigénie en Tauride*; cette pièce, quoique le dénouement en soit malheureux, quoiqu'il y ait mille choses absurdes et forcées, quoique la versification en soit dure, barbare, intolérable, a eu cependant le plus grand succès; c'est que le sujet en est beau, intéressant, pathétique, et qu'il y a de l'action. L'action, voilà la partie substantielle et caractéristique du drame. Peu de tems après, un jeune homme, appelé *Colardeau*, débuta par *Astarbé*, pièce sans vraisemblance et sans texture, mais où, malgré ces défauts, le génie transpire; d'ailleurs, ce jeune poëte est coloriste. Enfin, M. *Lemière*, cet athlète tant de fois couronné par l'académie française, nous a présenté *Hypermnestre* et a obtenu les plus grands applaudissemens; il n'y a cependant ni force, ni chaleur,

ni conduite dans cet ouvrage. *Aristote*, en parlant de la machine et des décorations, disait que c'était la ressource des auteurs médiocres. M. *Lemière*, à qui le local et le procédé du théâtre Français n'offraient pas les mêmes secours, y a suppléé par les images matérielles et par les situations pitoresques dont il a garni sa tragédie; de plus, il a eu l'adresse de mettre mademoiselle *Clairon* dans le cas de sentir vivement et beaucoup, et ne lui a presque rien donné à dire; ce qui a valu à cette actrice la liberté de développer toutes les puissances de son art. Quelque ingénieuse, quelque profonde que soit l'expression dont un sentiment est revêtu, outre qu'elle n'arrive à l'esprit que par des signes arbitraires, elle se trouve limitée et circonscrite par la parole; au lieu que le geste, intimément et nécessairement lié à la chose qu'il représente, en offre toute l'étendue, agit universellement sur tous les hommes, proportionnément au degré de sensibilité dont les a doués la nature. Si donc M. *Lemière* savait mieux manier les passions et les caractères; si, pour arriver aux effets, il ne donnait pas mille invraisemblances à dévorer, si, au lieu d'avoir ourdi sa fable pour faire des situations, les situations naissaient des entrailles même de sa fable; s'il connaissait l'art de graduer l'intérêt; si son dénoue-

ment se présentait comme le résultat nécessaire de la diversité des vues, des objets, des caractères, des mœurs et des passions que fait fermenter et que développe la chaleur de l'action, il mériterait les plus grands éloges pour avoir su, dans son drame, ménager des espaces pour le geste. Les anciens distinguaient avec soin le style *histrionique*, c'est-à-dire, le style des ouvrages faits pour être déclamés, d'avec le style qu'ils appelaient *graphique*; c'est-à-dire des ouvrages uniquement faits pour être lus. Autant qu'ils faisaient usage dans ces derniers des emmanchemens, des attaches, des appuis, de toutes ces particules enfin, qui sont au discours ce que les fibres sont au corps, qui lui donnent des mouvemens souples, agréables, harmonieux, autant, dans les premiers, ils affectaient de laisser des vides, pour mettre l'acteur dans la nécessité de les suppléer et de les remplir par les mouvemens, les gestes et les changemens de ton. Permettez moi de vous dire en passant, Monsieur, qu'en envisageant les arts, il semble que nous n'en avons fixé que le squélette; nous avons soigneusement détourné les yeux de ce qui en faisait l'embonpoint et la vie; nos observations mêmes et nos longs commentaires n'ont servi qu'à les rétrécir, indépendamment des ressources que non-seulement nous ne songeons

pas à nous procurer, mais que nous n'avons pas même l'air de sentir ; qui est ce qui remplit aujourd'hui parmi nous l'objet moral et politique, c'est-à-dire, le véritable objet de la poésie? Ce serait un bel ouvrage à faire, Monsieur, que l'histoire des mots que nous avons empruntés des anciens, et dont la différence des religions, des gouvernemens, des mœurs et des caractères, a modifié le sens, ou plutôt altéré l'énergie.

Vous aurez sans doute entendu parler de l'*Ami des hommes*, ou du *Traité sur la population*, par M. le Marquis de *Mirabeau* ; je vous invite à lire cet ouvrage; vous y trouverez peu d'ordre, beaucoup de répétitions, des parties qui rentrent les unes dans les autres; mais quel feu! quelle profondeur! quelle morale! c'est la raison, c'est la vertu qui passe par les brâsiers d'une imagination toujours ardente ; je ne connais point d'auteur qui ne soit plus disert; je n'en connais point de si éloquent; cet homme là est sublime, lors même qu'il discute et qu'il détaille ; j'avais cru jusqu'à présent que la véritable éloquence ne pouvait appartenir qu'aux ames républicaines; je me trompais, Monsieur ; les traits dont l'amour de la liberté arma les *Démosthènes*, n'ont rien de plus piquant et de plus actif que ceux que le marquis de *Mirabeau* puise dans le sen-

timent des devoirs de l'homme sujet. On trouve sa diction incorrecte, entr'ouverte, barbare; cela se peut; mais, si lorsque notre langue se formait, elle eût été mise en œuvre par des génies de cette force et de cette élévation, le Français n'aurait à se plaindre, ni de l'indigence, ni de la faiblesse de l'instrument de ses idées.

De l'Esprit : c'est le titre d'un ouvrage que M. *Helvétius* vient de publier. Long-tems avant que ce livre parut, on eut grand soin de prévenir le public, et l'on n'oublia rien pour lui persuader qu'il fallait mettre cet ouvrage en regard avec l'ouvrage de M. de *Montesquieu*; c'était comparer la hutte du sauvage aux monumens éternels de l'Egypte. M. *Helvétius* a travaillé, dit-on, vingt ans à ce Traité; M. *Helvétius* s'est donc appliqué pendant vingt ans à dégrader le principe de toutes les actions humaines, à empoisonner toutes les sources de la morale, à dissoudre, en un mot, tous les élémens de la société. Fallait-il tant de travail et de tems pour ne rien dire que de dangereux, sans jamais rien dire de neuf, pour réchauffer des systèmes, qui, s'ils avaient dû faire fortune, l'auraient faite il y a deux mille ans, puisqu'ils avaient été présentés au peuple le plus inquiet et le plus libre qui fût jamais, pour ranimer enfin des opi-

nions toujours confondues par la raison, toujours proscrites par l'autorité.

L'auteur débute par réduire toutes facultés de l'homme à la sensibilité passive; tout ce qu'il dit à ce sujet n'est que la traduction et le développement d'une partie du Traité de *Hobbes*, de *homine*. Juger, selon M. *Helvétius* n'est autre chose que sentir. Vous savez, Monsieur, que les premiers philosophes de la Grèce pensèrent que rien n'avait une essence propre; que les êtres étaient dans un flux perpétuel; que tout coulait à-peu-près comme nous voyons couler les grands fleuves, qui présentant sans cesse la même surface, ne laissent apercevoir que leur mouvement. On ne tarda pas de transporter ce système du physique au moral. *Protagore* en conclut que l'homme était la mesure de tout et que savoir n'était autre chose que sentir. Vous trouverez dans les dialogues de *Platon*, et sur-tout dans son *Theœtète*, les solides raisons qu'emploie *Socrate* pour combattre ce sentiment. Mais, sans renouveller ici des discussions métaphysiques que M. *Helvétius* a jugées inintelligibles, et cependant ingénieuses, n'opposons à cet écrivain, qui, pour me servir de l'expression de Socrate même, *nie* tout *ce qu'il n'empoigne pas*, que des raisons palpables. Lorsqu'à un tableau de *Rubens* que

j'ai sous les yeux, je préfère un tableau de *Raphaël* que j'ai vu autrefois, n'éprouvai-je pas une sensation? ne portai-je pas tout-à-la-fois un jugement? et la sensation que j'éprouve n'est-elle pas subjuguée par le jugement que je porte? Mais, dira M. *Helvétius*, ce jugement n'est autre chose qu'une sensation même. Je lui demande premièrement comment une sensation affaiblie peut triompher de la sensation actuelle? en second lieu, comment l'idée, ou pour me servir de ses termes, la sensation affaiblie de correction, de proportion et de grâce, peut déterminer mon jugement au préjudice de la sensation actuelle que je reçois de la couleur, objet propre et immédiat de la vue? comment enfin dans un être purement passif et tellement modifié par les choses environnantes, qu'il n'aurait sur elles que la réaction machinale attachée à tout corps élastique; comment, dis-je, accorder la coexistence de deux affections, dont la plus affaiblie l'emporte sur la plus forte, la plus présente et la plus propre du sens?

Que veut-on dire lorsqu'on nous reproche de sacrifier la profondeur et la vérité des pensées aux délices de l'expression; la science du trait aux prestiges du coloris; les substances aux petits effets? Pourquoi préférez-vous, Monsieur, le

mot d'un Spartiate à nos discours académiques ? ne voit-on pas aujourd'hui, plus que jamais, les plaisirs des sens presque toujours en opposition avec les plaisirs de l'esprit et de la raison ? J'entends une musique délicieuse : est-elle déplacée, toute délicieuse qu'elle est, je la réprouve. Comment l'idée des convenances et des rapports que tout art doit avoir avec son objet, idée assurément étrangère au sens de l'ouïe, peut-elle l'emporter sur la sensation exquise que me fait éprouver le matériel des sons, objet propre et immédiat de l'ouïe ? N'en déplaise à M. *Helvétius*, il philosophe comme un enfant, il n'envisage que les surfaces et les extrémités de la nature. *Leibnitz*, après avoir lu l'ouvrage de *Loke*, s'écria dans une lettre écrite à un de ses amis : *De natura mentis humanæ quam tenuiter philosophatur Lukius !* De quel terme se serait servi ce grand homme, s'il avait connu, et qu'il eût daigné définir la manière de M. *Helvétius ?* C'est sans doute pour faire honneur à sa thèse, que cet écrivain n'a rien créé, n'a rien produit dans son ouvrage, qui, pour lui rendre ses termes, n'est en effet qu'un tissu de sensations continues et très-affaiblies.

M. *Helvétius*, comme vous le jugez bien, ne reconnaît point de cause finale. L'homme, dit-il, ne s'est perfectionné à l'exclusion des autres ani-

maux, que parce que la nature a attaché cinq doigts au bout de son poignet, au lieu d'y attacher la patte d'un ours, ou la corne d'un cheval. *Démocrite* et *Epicure* prétendaient que la main n'avait pas été donnée à l'homme, parce que ce devait être un animal industrieux, mais que son industrie lui était venue de la disposition de ses mains; que la nature n'avait point divisé l'épine du dos pour donner plus de souplesse aux mouvemens de l'animal, mais que le mouvement avait rompu l'épine et l'avait divisée en vertèbres; que les mammelles n'avaient pas été placées sur le cœur pour le défendre, pour y recevoir de la chaleur, pour que l'enfant pût trouver plus commodément sa nourriture, mais que l'enfant errant sur le corps de sa mère, et cherchant çà et là sa nourriture, avait succé le bout de la mammelle, et en avait fait sortir le lait. Toutes ces vieilles impertinences de l'esprit humain ont été renouvellées par M. *Helvétius*, et regardées comme originales. Car ce n'est plus par la connaissance de ce qui s'est dit et de ce qui s'est fait, qu'on cherche à étendre son existence, c'est par les rêves, les délires et les chimères. L'érudition ne doit être la ressource que des hommes qui ne savent pas penser par eux-mêmes; c'est la maxime dont les philosophes du jour remplissent, le plus qu'ils peuvent, les

têtes vides de notre jeunesse. Ils tâchent, sans doute par-là, ou de justifier leur ignorance, ou d'affaiblir l'autorité du savant en état de prouver que leurs ridicules, et leurs folies mêmes, ne leurs appartiennent pas.

C'est de la turbulence et de l'excès des passions, qu'à l'exemple de quelques sophistes de l'antiquité, M. *Helvétius* voudrait faire sortir les vertus et le bonheur. Les raisons qu'il apporte, pour tâcher de confondre, ou plutôt de détruire toutes les notions du juste et de l'injuste, ont paru victorieuses et sans replique au peuple des lecteurs. Ils ignorent, ces admirateurs imbécilles, que *Platon* a mis les mêmes armes entre les mains des sophistes qu'il introduit dans ses dialogues, et qu'il les leur a fait manier avec infiniment plus de force et d'adresse. Je n'en veux pour exemple, que ces paroles qu'il met dans la bouche de Calliclès. « Les lois ne sont l'ouvrage » que de l'envie et de la faiblesse; des hommes » vils et pusillanimes, jaloux de l'excellence et » de la supériorité dont la nature avait doué » d'autres hommes, et incapables de s'élever jus- » qu'à la hauteur de ces ames privilégiées, ont » cherché, dans le sentiment toujours ingénieux » de l'envie, les moyens de les abaisser jusqu'à » eux; ils ont arrangé la louange et le blâme

» d'après leurs intérêts personnels, et par les
» mots *de juste* et *d'injuste*, *d'honnête* et de *des-*
» *honnête*, comme par autant d'enchantemens,
» ils ont fait violence à la nature, dont le pro-
» cédé constant et général, dans ses produits
» et dans ses expressions, manifeste si clairement
» les intentions et les vues. Jettez les yeux sur
» les animaux, sur les républiques, sur les na-
» tions, par-tout la force ne commande-t-elle
» pas à la faiblesse ? D'où vint à *Xerxès* le droit
» de fondre sur la Grèce à la tête d'une armée
» innombrable ? De la nature même du droit,
» ou plutôt de la loi de la nature, de cette loi
» première et éternelle, qui veut que le plus fort
» dispose du plus faible, et non de ces lois uni-
» quement imaginées pour enchaîner les ames
» grandes et vigoureuses ; c'est par ces lois que
» vous nous rétrécissez dès le berceau, en faisant
» retentir sans cesse à nos oreilles, qu'il n'y a
» rien de juste et de beau que ce que l'envie et
» la faiblesse ont nommé l'*équité*. Mais s'il vient
» à s'élever un homme, qui, déchirant ces liens
» prestigieux, et foulant aux pieds le préjugé,
» développe et fasse sentir la supériorité de son
» ame, l'admiration et la crainte universelle qu'il
» inspire ne sont-elles pas la plus forte preuve,
» et de l'étendue et de la puissance du droit de

» la nature ? » J'invite les proneurs de M. *Helvétius* à lire la réponse de *Socrate*. Ceux même qui ne voudront pas en prendre la peine, ne soupçonneront pas assurément *Platon* d'avoir fait proposer à son maître des difficultés qu'il n'eût pas été en état de résoudre. Je ne cite ce morceau, que pour confondre quelques soi-disans philosophes, qui prétendent qu'il n'y a que la faiblesse, l'ignorance et le préjugé qui puissent se refuser aux argumens de l'auteur de l'*Esprit*.

Dans la dernière partie de son ouvrage M. *Helvétius* en veut à M. de *Montesquieu*. Ce grand homme avait trop donné au climat. M. *Helvétius* ne lui accorde rien ; les petites raisons qu'il allègue en faveur de son petit sentiment, deviennent encore plus petites par le souvenir qu'elles rappellent de la manière puissante et sublime dont M. de *Montesquieu* a traité la thèse contraire. A propos de cette thèse, les hommes seront-ils toujours extrêmes ? Ne seroit-il pas plus simple et plus juste de dire, que les causes morales ont toujours subjugué les causes physiques, sans jamais les détruire ? Restituez aux Grecs leur première manière d'être, et vous aurez encore des *Thémistocles*, des *Platons* et des *Démosthènes*.

L'ouvrage de M. *Helvétius* est écrit avec clarté, mais sans force, sans chaleur et sans goût ; il y a

de loin en loin quelques efforts heureux, il n'y a jamais de l'essor. Du reste, Monsieur, gardez-vous de juger des mœurs de M. *Helvétius*, par les principes qu'il a répandus dans son livre ; rien n'égale sa douceur, sa bienfaisance et son honnêteté. S'il avait voulu n'écrire que les pensées qui lui seraient venues du cœur, personne n'était plus propre que lui à faire un excellent ouvrage ; mais la fortune de son cœur était faite, et il lui a sans doute paru difficile de faire celle de son esprit sans recourir à la singularité.

DISCOURS

SUR LES LANGUES.

DEUX cents ans ne se sont pas encore écoulés depuis que les savans de l'Europe, dédaignant leur siècle et leur langue, ne s'occupaient que de l'antiquité dont ils empruntaient le langage, comme le seul qui fût digne et même capable de répandre et leurs ouvrages et leur réputation (1). On sentit enfin combien il était contraire à la dignité de l'esprit humain de subordonner l'objet aux moyens, et la pensée à la mémoire. On dut être surtout frappé de l'impossibilité qu'il y a de faire passer son ame, sa physionomie dans la langue d'un peuple dont les mœurs n'existent plus. On mit à pénétrer et à

(1) Je n'excepte pas même l'Italie. La langue italienne avait atteint sa perfection quand *Manuce* ne la jugeait propre ni à l'histoire, ni à l'éloquence, ni à la philosophie. *Pétrarque* et *Boccace* n'avaient pas daigné s'en servir eux-mêmes, lorsqu'ils avaient voulu traiter des matières importantes et relevées.

étendre les ressources de sa propre langue, la meilleure partie du tems qu'on employait presque tout entier à l'étude des anciennes. Les hommes de génie, à qui seuls il est donné de renverser et d'établir, osèrent faire parler dans tous les genres leur langue naturelle; et les sciences, les lettres et les arts, dont les seuls alphabets de la Grèce et de Rome avaient été jusqu'alors dépositaires, se présentèrent sous toutes les formes des différens idiomes de l'Europe. Dès-lors le génie, l'esprit et le caractère des peuples passèrent dans leurs écrits, dont la connaissance devint, par-là même, l'objet le plus digne de l'attention des philosophes et des gens de lettres.

Il n'est pas douteux que la langue la plus propre à faire connaître ces ouvrages, ne soit la langue française. Ce que la latine obtint des conquêtes de ce peuple immortel, qui, moins jaloux de subjuguer les hommes que de commander à l'esprit humain, mit ses lois dans le cœur et son langage dans la bouche de toutes les nations de la terre, la langue française semble l'avoir obtenu du consentement universel de l'Europe. Ainsi, avant qu'*Alexandre* eût porté la langue grecque dans les vastes contrées que lui fit parcourir son ambition, on la vit se répandre dans plusieurs parties de l'Asie et de l'Europe, où les Grecs

n'avaient jamais pénétré ; ainsi, des princes barbares, qui détestaient et les mœurs et la liberté de la Grèce, s'empressèrent d'apprendre son langage, et se plurent à le parler. Plût au ciel, qu'en succédant au bonheur des langues grecque et latine, la nôtre eût les mêmes avantages et les mêmes ressources !

Il n'est pas possible de connaître la langue grecque, et d'y réfléchir, sans partager l'enthousiasme avec lequel en ont parlé presque tous ceux qui l'ont approfondie.

Elle ne fut pas l'ouvrage des Dieux sans doute ; mais elle le fut incontestablement des hommes les plus sensibles et le plus heureusement organisés qui aient jamais existé. On dirait que la nature, à laquelle il semble qu'ils tenaient de plus près, s'était offerte à eux par ses côtés les plus riches ; qu'avant d'avoir rien nommé, ils avaient parcouru l'universalité des choses et saisi les rapports, les différences, l'enchaînement, en un mot, toutes les propriétés des êtres : tant cette langue est l'image fidèle de l'action des objets sur les sens, et de l'action de l'ame sur elle-même. Des mots qui, par le mélange heureux de leurs élémens, forment ou plutôt deviennent des tableaux, qui s'étendent, se nuancent et se ramifient, conformément à la nature des sensations ou des idées

dont ils sont, je ne dis pas l'instrument, mais la plus vive image; qui, de leur aptitude à s'unir et à ne former qu'un corps avec une infinité d'autres mots, obtiennent le double avantage de rapprocher, de multiplier les idées, et de devenir en même tems plus majestueux, plus sonores; qui, par la transposition à laquelle ils se prêtent, tantôt procèdent comme la raison tranquille; tantôt s'élancent, se troublent et se désordonnent comme les passions; des systèmes entiers renfermés, si j'ose m'exprimer ainsi, dans leur sein (1); des combinaisons variées à l'infini, d'où résulte une harmonie enchanteresse, mais (2) dont la partie la plus sensible a péri; une marche pleine de mouvemens, dont toutes les propriétés sont connues et toujours heureusement employées; une infinité de formules, qui, semblables à ces plantes spontanées qu'on voit embellir et vivifier les corps auxquels elles s'attachent, portent le mouvement et la grâce dans toutes les parties du discours : tel est le caractère de cette langue, qui, pour me servir de l'expression de *Lascaris*, est aux sciences et aux arts ce que la lumière est aux couleurs, et paraît avoir

(1) Voyez le Cratyle de *Platon*.

(2) Les accens.

été formée moins par le besoin et par la convention, que par la nature même.

La plupart de ces propriétés se retracèrent dans la langue latine, qui dut à la grecque la plus grande partie de ses mots, et surtout l'art de les ordonner. Mais ces mots, en passant aux Latins, subirent les altérations que dut nécessairement leur faire éprouver la différence du génie et du caractère des deux peuples. Les élémens en furent transposés ou corrompus; les inflexions en devinrent plus dures, et les terminaisons plus sourdes et plus traînantes. Il s'en faut beaucoup qu'on trouve dans la langue latine l'abondance, la hardiessse et la mélodie du langage des Grecs; mais ce qu'elle perdit du côté de l'agrément et de la fécondité, elle le gagna peut-être par la pompe et la magnificence de son style, où se réfléchissent encore l'éclat et la majesté de la république romaine. Cette langue, après avoir atteint toute sa perfection sous Auguste, dégénéra insensiblement avec l'ame du peuple qui la parlait; la translation du siège de l'Empire dans la Grèce et l'irruption des barbares, en achevèrent la décadence. L'édifice de la langue tomba, et entraîna dans sa chûte, et les sciences, et les lettres, et les arts, et les mœurs, et les lois, dont elle était dépositaire. Forcés de recourir à ses ruines, les

descendans des maîtres du monde y recueillirent le peu de mots dont pouvaient avoir besoin des hommes avilis par l'ignorance et par la servitude. Ces mots furent pris comme au hasard, sans choix et sans réflexion ; l'énergie en fut rétrécie et même souvent dénaturée : il était impossible que des esclaves ignorans pénétrassent et saisissent le sens qu'y avaient attaché des ames instruites et libres. Enfin, cettte analogie précieuse qu'on voit régner dans les langues grecque et latine, et qui répond si fidèlement à la chaîne des connaissances humaines, fut déchirée et mise en pièces. De-là l'indigence, la faiblesse, l'imperfection, en un mot, l'air de délabrement et de ruine que nous appercevons encore dans les langues qui se sont formées de la latine.

Des trois idiômes (1) dont elle fut la source commune, l'italien arriva le plutôt à la perfection. Vers le commencement du dixième siècle, les principales villes de l'Italie ayant secoué le joug de l'autorité, et s'étant érigées en républiques populaires, cette partie de l'Europe se

---

(2) Je ne parle point de la langue provençale, qui fut l'aînée des langues *romances*, et à laquelle toutes les autres sont redevables du mécanisme et des procédés de leur versification.

vit en proie à des dissentions intestines qui lui furent encore plus funestes que le fer des barbares. Cependant la langue d'un peuple ardent, libre, et séditieux, et dont tous les membres pouvaient élever la voix, dut nécessairement s'animer et s'étendre. La langue provençale, la première dont l'urbanité fit usage depuis l'extinction de la langue romaine, lui fournit de nouvelles richesses, lesquelles s'accrurent encore par le séjour que les Florentins firent en France, lorsqu'après la déroute de *Monteaperti*, ils se virent forcés de venir y chercher un asyle. Mais l'italien n'avait encore fait parler que ses besoins et ses passions : un homme s'éleva, qui entreprit d'ennoblir et de fixer le langage de sa patrie. *Le Dante* écrivit ce poëme célèbre, dont les endroits sublimes n'ont été égalés par aucun poëte italien : mais son style trop figuré, souvent même sauvage, modelé sur le style des prophètes, dit *Gravina*, bien plus que sur celui des grecs et des latins, était trop éloigné du génie et des mœurs de sa nation; *Le Dante* fut universellement admiré et n'eut point d'imitateurs. *Pétrarque* fut plus heureux : ce grand homme, de qui un savant italien a dit qu'il semblait n'avoir choisi et arrangé ses mots que d'après le consentement universel de l'Italie, déploya dans

ses sonnets et ses odes toute la grâce, l'élégance et l'harmonie dont sa langue était suceptible : il en fixa la poésie lyrique dont il fut le créateur et le modèle. *Boccace*, presque dans le même tems, fit et régla pour jamais la destinée de la prose. Heureuse la langue italienne, si, à l'exemple du *Dante*, ces grands écrivains l'avaient appliquée à des sujets plus nobles, plus relevés, plus dignes de leur génie !

Lorsque les grecs, à qui il était réservé d'éclairer deux fois l'Europe, vinrent, après la prise de Constantinople, se réfugier en Italie ; les lettres que *Pétrarque* avait osé ranimer, mais dont la lumière encore trop faible n'avait pu percer les ombres de la barbarie, les lettres reprirent tout-à-coup leur ancienne splendeur. L'Italie produisit à-la-fois une foule de savans hommes, qui, non contens de s'être mis à portée de connaître les modèles qu'on venait de leur proposer, osèrent se mesurer avec eux. Mais l'italien se passionna tellement pour les langues anciennes, qu'il parut oublier et vouloir, en quelque sorte, abandonner la sienne propre. On alla même jusqu'à avancer qu'il n'était permis d'employer la langue vulgaire qu'à ceux qui n'étaient point en état de manier la grecque ou la latine. Les stances admirables du savant *Politien* ne détruisirent point cette opi-

nion : ses vers furent regardés comme le badinage d'un homme d'esprit, qui, par complaisance ou par politique, avait bien voulu se prêter un moment à l'ignorance du peuple. Le *Bembe* abolit pour jamais un préjugé si funeste à la gloire de la langue italienne. Après avoir étudié long-tems les langues grecque et latine, le *Bembe* réfléchit profondément sur la sienne. Il remonta jusqu'à son origine ; il voulut sur-tout en pénétrer la partie grammaticale jusqu'alors inconnue et négligée ; il parvint à la démêler, et la réduisit en art. Il doit en être des langues comme des mœurs dont elles sont la première expression : lorsqu'elles sont parvenues à un certain degré de perfection, il faut les fixer par des lois. C'est d'après un profond examen des ouvrages de *Pétrarque* et de *Boccace*, que le *Bembe* établit des principes et des règles. Ce n'est pas que les progrès qu'avait faits depuis ce temps-là l'esprit humain, n'eussent donné naissance à une infinité de termes nouveaux ; mais tels que ces ruisseaux qu'on voit se confondre avec les fleuves dont ils augmentent la surface, la profondeur et le mouvement, ces mots s'unirent ou plutôt s'assimilèrent au corps de la langue, et l'enrichirent sans en altérer la substance et le caractère.

La langue italienne a conservé presque tous

les procédés, toutes les couleurs, en un mot, toutes les libertés des langues grecque et latine. Elle trouble et rompt à son gré l'ordre grammatical et naturel, pour y substituer l'ordre *musical*, je veux dire, ce désordre harmonieux de paroles, seul capable de faire entrer dans les langues ces figures hardies, impétueuses et robustes, qui semblent moins naître de l'art que de la vivacité du sentiment et de la véhémence des passions.

Abondante, riche, variée, propre à toutes les sortes de style, la langue italienne se porte plus souvent et plus volontiers vers la tendresse et la douceur. La fréquence des voyelles dont elle est composée, et par lesquelles sont terminés tous ses mots, semble la rendre trop uniforme. Mais les inflexions extrêmement variées que les mêmes élémens y subissent, font disparaître entièrement cette uniformité; elle est tout au plus sensible à l'œil; l'oreille ne la soupçonne même pas; ou, si l'on veut, c'est uniformité, mais ce n'est point monotonie. Elle tire au contraire de la *quantité* de ses syllabes, plus vague que celle du grec et du latin, mais plus ressentie que celle de l'espagnol et du français, des mouvemens variés, soutenus et cadencés. Mais ce que cette langue a de plus propre ou plutôt d'exclusif, c'est que,

bien qu'elle ait son caractère elle se prête à celui de toutes les langues, qu'elle en prend et les formes et les couleurs, sans violence et même sans contrainte.

La langue latine naquit de la grecque; l'italienne sortit des débris de la latine; l'espagnole et la française furent l'ouvrage des victoires et des conquêtes du peuple romain.

Des diverses altérations que subit en Espagne la langue latine, d'abord en passant sur les lèvres de l'Espagnol, ensuite par l'invasion des Visigots et des Vandales, et successivement par le long empire qu'exercèrent sur cette partie de l'Europe les Maures et les Arabes, sortit cet idiôme, qui, comme l'italien, perdit le plus précieux caractère de son origine, je veux dire, l'analogie; mais dont la noblesse et l'élévation prouvent au moins que la longue servitude sous laquelle avait gémi l'Espagnol, n'avait point atteint son ame. Cette langue dont le poids et la gravité, dit *Bentivoglio*, semble porter plus avant dans l'esprit les choses qu'elle exprime; qui, par sa marche lente et majestueuse, fait souvenir des chants spondaïques, jadis consacrés au culte des dieux, s'éleva au plus haut degré de perfection, quand l'Espagne atteignit le plus haut point de sa gloire. Il lui manque peut-être d'avoir été maniée par des hommes à

qui la connaissance profonde et réfléchie des anciens modèles eût pu former le goût. Mais comment la lecture et la réflexion auraient-elles fait sur eux ce que l'exemple, la société, la nécessité même d'écrire en latin, ne purent faire sur *Sénéque*, *Lucain*, *Martial*, que leur façon de penser et de s'exprimer, distingue si sensiblement de tous les auteurs latins, et dont les beautés et les défauts se sont constamment reproduits dans les ouvrages de leurs compatriotes? La langue espagnole se prête aux inversions; mais elle les emploie avec beaucoup plus de sobriété et de modération que l'italienne. La *densité* de ses mots l'y rend infiniment moins propre; d'ailleurs ses syllabes composées souvent de trois, quelquefois même de quatre élémens, ont tant de résonnance, qu'elle demeure nombreuse, lors même quelle s'assujétit rigoureusement à l'ordre naturel et grammatical. Du reste, c'est à leur mécanisme que les langues italienne et espagnole ont dû l'avantage d'être fixées plutôt que la française. Toutes les langues des peuples polis et cultivés tendent à l'euphonie, c'est-à-dire, à la prononciation la plus douce et la plus agréable qui puisse convenir à leur caractère. C'est la partie dont elles sont le plus jalouses : les étymologies, les rapports, le sens même, y ont été souvent sacrifiés.

Or, des langues dont les élémens sont tous prononcés et sonores, ont dû faire sentir tout d'un coup à l'oreille, à qui seule il appartient de juger de la perfection extérieure du langage, tous les rapports, toute l'harmonie, en un mot, tout l'effet dont elles étaient susceptibles.

Je n'entrerai point ici dans le détail des mutations et des vicissitudes que subit la langue latine en se répandant dans les Gaules, où elle perdit comme en Italie et en Espagne tous ses rapports, soit harmoniques, soit philosophiques : je n'en dirai que ce qui pourra servir à faire connaître une partie du caractère extérieur et sensible de notre langue. Premièrement, en remplaçant, par un élément muet, la dernière syllabe des mots latins, à laquelle les Italiens et les Espagnols avaient substitué un élément vocal, nous détruisîmes la variété des terminaisons propres à désigner les genres dans les substances, et les personnes dans les verbes. Ce procédé entraîna la nécessité des pronoms; il dénatura en même-tems et détruisit les rapports de la pénultième syllabe, dont le mouvement (1) animait, si j'ose

(1) Prononcez *perfide* en latin et *perfide* en français : le même mot sera plein de mouvement et d'action dans une langue, et se traînera dans l'autre.

m'exprimer ainsi, le corps du mot; d'où notre langue devint tout-à-la-fois sourde et languissante.

Secondement, le penchant que j'ai déjà dit que toutes les langues ont vers l'euphonie, dut insensiblement abolir la prononciation des terminaisons latines que nous avions adoptées. Ces terminaisons dures et choquantes l'étaient infiniment moins pour les latins; ils en étaient dédommagés par l'harmonie qui résultait de la valeur fixe, déterminée et invariable des syllabes dont leurs mots étaient composés, et dans laquelle ils avaient fait consister, à l'exemple des grecs, la perfection de leur langage. Mais cette harmonie était devenue étrangère à notre langue; de sorte que blessée par des terminaisons dont rien ne rachetait la sécheresse et la dureté, l'oreille, ce sens dédaigneux et superbe, en proscrivit la prononciation. De-là la différence qui se trouve entre la manière dont notre langue est écrite, et celle dont elle est prononcée : de-là encore l'uniformité, ou plutôt la monotonie de la plupart de nos désinences. Une discussion plus profonde sur le matériel de la langue m'éloignerait trop de mon objet : je me bornerai à quelques observations.

Pendant que l'Italie se montrait la rivale d'Athènes et de Rome, les lettres ne jettaient encore

qu'une faible lueur en France. D'ailleurs les *Politien*, les *Sannazar*, les *Bembe*, ne dédaignaient pas de se servir de leur langue naturelle, tandis que nous ne jugions pas encore la nôtre digne de porter nos idées. La langue française n'était encore que familière, badine et naïve, lorsque *Ronsard* essaya de l'élever, de l'ennoblir, de l'étendre, en y transportant les formes des langages grec et latin. Ce poëte eut les plus grands succès : mais il les dut uniquement aux suffrages des savans de sa nation, qui ne voyaient et ne sentaient dans sa poésie que les rapports qu'elle avait avec la poésie des langues anciennes, dont le caractère leur était bien plus connu que celui de leur propre langue. *Ronsard* avait du génie, de l'enthousiasme et l'ame véritablement poétique ; il ne lui manqua que le sentiment de la sorte d'harmonie qui convenait à son idiôme. Il ne vit pas que la fréquence de nos terminaisons muettes n'admettait ni les diminutifs, ni la composition des mots ; que la nécessité d'employer les pronoms ne permettait guères de rompre l'ordre grammatical, sans porter le trouble et la confusion dans le sens ; que ces formes hardies et singulières qui donnent tant de force, d'élévation et de fierté aux langues grecque et latine, faisaient grimacer la sienne ; qu'en un mot, chaque idiôme a sa gram-

maire, sa rhétorique et sa poétique. *Ronsard* fut oublié, et la langue ne cherchait qu'à se délivrer de la violence que ce poëte et ses imitateurs lui avaient faite; elle tendoit uniquement à la clarté; elle y sacrifiait les plus puissantes ressources de l'élocution; elle abandonnoit sans regret aux langues étrangères l'avantage de peindre les passions, elle n'ambitionnait que la gloire de devenir la langue du raisonnement. Pendant que nos voisins ne mesuraient la perfection de leur poésie que sur l'intervalle qui la séparait du discours ordinaire, la nôtre s'élevait à peine audessus de la prose, et n'en différait essentiellement que par le son et le mètre, c'est-à-dire, par l'uniformité des repos et des désinences (1). Après tout, ces tems n'étaient plus, où la poésie dictait les lois, réglait les mœurs et faisait détester les tyrans; elle avait perdu le droit de faire descendre les dieux sur la terre, et de leur égaler les hommes. L'éloquence, autrefois maîtresse des lois, maîtresse même du sort des républiques, n'avait plus besoin des traits vigoureux et terribles dont l'avaient armée *Démosthène* et *Cicéron*; les passions avaient perdu

(1) Il ne s'agit point ici de la *poésie d'images* (on ne nous la conteste pas), mais de la *poésie de style*, comparée à celle des Anciens et de nos voisins.

leur plus grand ressort ; les principales sources du merveilleux étaient taries ; à la philosophie ancienne, qui n'envisageait les êtres que relativement à l'homme, succédait une philosophie qui, fondée sur l'observation et sur l'expérience, ne considérait les choses que dans le rapport qu'elles ont avec l'Univers. *Descartes* enseigna l'art de la pensée et du doute. Les hommes, que jusqu'alors rien ne séparait tant de la vérité que leurs propres connaissances, s'interrogèrent sur leurs opinions : ils voulurent connaître l'origine, la chaîne et l'ordre de leurs idées ; l'exercice de l'entendement et de la réflexion détruisait de jour en jour et les objets et la puissance de l'imagination. Une langue claire, nette, méthodique, qui procède comme la pensée et l'observation, la langue française, en un mot, devait donc nécessairement devenir la langue dominante de l'Europe.

Pendant que nous donnions à nos ouvrages l'ordre, la méthode, la clarté, la précision et l'élégance qui caractérisent notre langue, celle des Anglois s'étendait et s'enrichissait plus encore qu'elle ne se formait. Ce peuple que la nature, en lui refusant les talens agréables, semble punir d'avoir osé la regarder et la connaître, tient peu de compte de la perfection extérieure du langage. Plus occupé des choses que de la façon de les

rendre, il n'envisage les mots que relativement au besoin qu'il en a pour exprimer sa pensée, et non relativement à l'effet que leur arrangement et leurs rapports peuvent produire. Tout terme, soit latin, soit français, soit italien, qui paraît à l'Anglais le plus propre à rendre son idée, est acquis à sa langue, qui l'admet sur-le-champ, sans même se soucier de le fléchir par des terminaisons analogues (1). Je n'ai garde d'entreprendre de définir les propriétés et les formes d'un langage, dont le caractère est de se plier au caractère, aux besoins, aux caprices de chaque écrivain.

On l'a déjà dit, et je le répète : toutes les langues des peuples non encore civilisés ont été poétiques. En effet, des hommes dont les passions étaient entières et libres, et qui n'avaient d'autre exercice que celui des sens et de l'imagination, dûrent transporter, à tout ce qui les environnait,

---

(1) Ceci me fait souvenir de ce que *Pic de la Mirandole* écrivait à son ami *Barbaro*. Ce n'est point, disait-il, dans les jardins délicieux des Muses qu'un philosophe doit cueillir ses expressions; c'est dans le puits ténébreux et profond, où Héraclite a dit qu'était cachée la vérité, qu'il doit les chercher et les prendre. Si Pythagore avait pu vivre, sans avoir besoin de nourriture, i

les sentimens qu'ils éprouvaient eux-mêmes (1). De plus, la sensation que faisaient sur eux les météores effrayans, et les divers phénomènes dont leurs sens étaient frappés, et dont la cause leur était inconnue, dut leur arracher ces expressions vives, fortes et sublimes qui font le caractère de la grande poésie, et que la poésie ne doit qu'à l'étonnement, à la surprise, à l'ignorance. Enfin le langage de ces hommes incultes qui dut, comme le geste, désigner l'objet des affections, avant que de désigner les actions mêmes, dut en même tems être tumultueux et désordonné comme les mouvemens de leur ame. Aussi la langue allemande, dont la substance a souffert peu d'altération et qui n'a presque rien emprunté des langues des anciens peuples polis de l'Europe, est-elle remplie de formes et d'expressions sublimes et poétiques; et, ce qui est encore plus remar-

---

se serait abstenu même de légumes; s'il avait pu se faire entendre, sans le secours des paroles, il n'aurait pas même parlé : tant il était éloigné de polir et d'orner le langage.

(1) Les sauvages de l'Amérique disent, lorsqu'il tonne, que *le ciel gémit;* que *les arbres pleurent*, lorsqu'ils transpirent; que *le feu est un animal furieux qui s'attache au bois, le dévore et s'en nourrit.*

quable, la transposition lui est naturelle (1). Il est important d'observer à ce sujet que les inversions ne commencent à y être moins en usage, que depuis qu'elle est maniée par ceux des écrivains de cette nation qui ont cultivé la philosophie et étudié notre langue. Du reste, la langue allemande est extrêmement riche et son abondance exclut les équivoques et les plaisanteries dont les (2) *homonymes* sont dans la nôtre une source si féconde. Sa *quantité* plus ressentie encore que celle de l'italienne, sans cependant être fixe et déter-

---

(1) Je pourrais encore faire observer pourquoi les peuples de l'antiquité qui cultivèrent la philosophie, comme les Grecs et les Latins, conservèrent la transposition; combien elle était convenable et même nécessaire à des peuples sensibles et républicains; quels moyens fournissaient leurs langues pour empêcher que les inversions ne portassent le trouble dans le sens; comment enfin le style des philosophes et des orateurs même, quand ils ne s'adressaient plus à l'imagination, se rapprochait de l'ordre que nous appelons naturel et grammatical. Mais ces détails seraient infinis, et d'ailleurs je les ai réservés pour un autre ouvrage.

(2) On sait que les *Synonymes* sont des mots différens, qui désignent une chose à-peu-près la même, et que les *Homonymes* sont des mêmes mots dont on se sert pour désigner des choses d'une nature très-différente, comme *sens*, *sens*, etc.

minée comme celle de la grecque et de la latine, rend le mécanisme de sa versification incertain et par-là plus difficile. Elle ne sait point peindre les ridicules, mais l'Allemand doit-il se plaindre de cette indigence? Si jamais il parvient à rendre sa langue propre à les présenter aussi heureusement que la nôtre, bientôt ils lui paraîtront plus redoutables que les vices.

Il parut dans l'Année littéraire (1) une critique du Discours sur les langues et du *Prospectus* du Journal étranger; l'abbé Arnaud y répondit dans le même Journal après avoir annoncé quelques changemens relatifs à l'ordre des matières.

Ce serait ici le lieu de répondre à une lettre critique insérée dans l'*Année littéraire*, où l'on attaque mon *prospectus*, neuf mois après qu'il avait été publié; mais à moins que les querelles littéraires, ne soient intimément liées à l'instruction du public, n'est-ce pas lui manquer de respect, que de l'en occuper? L'auteur anonyme de cette lettre voudrait que j'écrivisse comme lui, que je pensasse comme lui, ou plutôt que comme lui j'écrivisse, sans prendre la peine de penser; il lui paraît étrange que lorsque je me propose de rendre compte des dif-

---

(1) Tom. VI 1760.

férentes productions de l'esprit humain, je me plaigne que les lettres qu'on ne devrait cultiver que pour éclairer son esprit, et sur-tout pour tranquilliser son ame, soient devenues un moyen de vanité, le germe de mille inquiétudes, et souvent un instrument dangereux et funeste aux lois, aux mœurs, à la religion, à la société. Il trouve mauvais que je m'élève contre ces petits critiques, qui renferment l'espace immense des arts dans les bornes infiniment étroites de leurs puériles observations, qui emploient à fortifier leurs préjugés, un tems qu'ils devraient consacrer à les détruire, qui ne s'appliquent qu'à ourdir des filets, et à forger des entraves aux talens et au génie; semblables à ces pères barbares, dont parle *Longin*, qui tenaient leurs enfans renfermés dans des niches étroites, et leur garottaient les membres pour en faire des pygmées. Mon censeur serait-il donc intéressé à protéger cette espèce d'hommes, qui, nés sans talens, ou ne sachant qu'en abuser, n'auraient pas de plus grand service à rendre à la société, que de lui rester inutiles? La *véritable éloquence*, dit-il, *consiste à se concilier les esprits et les cœurs, et je fais tout mon possible pour les révolter.* Et il ne s'apperçoit pas qu'il confond l'éloquence avec l'art bas et honteux de l'adulation : était-ce des

partisans de *Philippe* ou des Athéniens attachés aux intérêts de leur patrie, que *Démosthène* cherchait à se concilier les esprits et les cœurs ? C'est des vrais citoyens de la république des lettres que j'ambitionne le suffrage ; je renonce sans peine à celui des littérateurs frivoles. Quant à ces écrivains qui jugent les lettres et les arts sans les sentir et sans les connaître, et dont les réflexions et les arrêts ne sont presque toujours dictés que par l'envie, je regarde leurs éloges comme autant de flétrissures. J'ignore à quel propos l'anonyme m'accuse d'avoir *frappé le sexe de mes carreaux*, et de vouloir établir le *Journal étranger* sur les débris de ceux qui sont déjà établis. Aurait-il donc assez peu réfléchi sur les mœurs actuelles de la nation, et sur-tout sur lui-même, pour imaginer qu'en parlant des personnes incapables d'attentions fortes et profondes, j'ai prétendu désigner exclusivement le beau sexe ? N'avons nous pas sous nos yeux des femmes qui, sans prétendre à aucune espèce de gloire littéraire, cultivent leur esprit et leur raison, comme devraient cultiver l'un et l'autre la plupart de ces hommes qui cherchent bien moins à s'instruire, qu'ils n'aspirent au frivole honneur de passer pour instruits ? Serait-ce enfin, lorsque je fais sentir l'utilité des ouvrages périodiques en général, que je préten-

drais déprimer ceux de nos journaux, qui portent le plus le caractère de l'instruction et de la solidité ?

Je laisse à mes lecteurs le soin de juger si mon censeur a bien entendu ce que j'ai voulu dire par *ordre musical* (1), malgré la netteté de la définition que j'en ai donnée.

Les raisons que j'apporte pour prouver l'excellence de la langue grecque, ne paraissent pas à mon censeur assez solides ; il aurait dû en donner de meilleures, au lieu de se répandre, comme il l'a fait, en lieux communs sur la beauté de ce langage, et de le comparer puérilement à des objets qu'il n'a jamais eus sous les yeux.

J'ai dit d'après *Lascaris*, (2) que la langue

---

(1) L'auteur de l'*Année Littéraire* paraît ne l'avoir pas entendu lui-même ; à en juger du moins par une réflexion qu'il fait au sujet du style de M. de Montesquieu dans l'Extrait qu'il a donné du temple de Gnide de ce grand homme, il semble qu'il confonde l'*ordre musical* avec la mélodie du style : il se trompe. L'ordre musical embrasse toute l'étendue des procédés et des formes, que les grecs et les latins introduisirent dans leur langage, pour le rendre périodique, harmonieux et pittoresque.

(2) *Voyez* Speron Speroni, dans son dialogue *Delle lingue*.

grecque paraît avoir été formée moins par le besoin et par la convention, que par la nature même: *Qu'est-ce que la nature, relativement à la formation des langues*, demande le censeur anonyme, *sinon la convention et le besoin ?* Si la *nature n'est autre chose que le besoin, pourquoi mettre une différence entre le besoin, la convention et la nature* ? Mais parce que toute les langues ont été formées par la convention et par le besoin, sont-elles toutes également énergiques, également pittoresques ? Et s'il en est une dont les mots qui la composent, et les procédés qui la caractérisent, soient infiniment plus propres à rendre, à exprimer et à peindre, à laquelle en un mot conviennent tous les traits dont j'ai formé le tableau de la langue grecque ; ne pourra-t-on pas dire, de cette langue, qu'elle paraît avoir été formée, moins par le besoin et par la convention, que par la nature même? Je ne saurais me persuader qu'un observateur aussi profond et aussi judicieux que *Speroni* ait pu mettre une absurdité dans la bouche d'un aussi savant homme que *Lascaris* ; et je comprens très-bien qu'il est possible que mon censeur parle souvent de ce qu'il n'entend pas.

Ici, dit-il, quelque part, *c'est le poëte qui parle, et non le philosophe.* Il ne conçoit pas qu'un phi-

losophe puisse s'énoncer poétiquement ; il ignore que les premiers philosophes ont été poëtes. *Platon* a transporté dans ses ouvrages l'élévation, le feu, le mouvement et les plus grandes images de la poésie ; il s'énonce presque toujours en poëte sublime : en est-il moins un philosophe, et un très-grand philosophe ?

Quoi ! s'écrit-il ailleurs, *notre langue est indigente, faible, imparfaite. O erreur ! ô blasphéme.* Oui, s'il est vrai, comme je l'ai dit dans ma dissertation, et comme il est aisé de le démontrer, que la plupart des mots que nous avons empruntés des latins, ont été pris, comme au hasard, sans choix et sans réflexion, que l'énergie en a été rétrécie et souvent même dénaturée ; que les analogies et les rapports en ont été détruits, la langue française comparée aux langues grecque et latine, est très-faible, très-indigente, très-imparfaite. *Fénélon* et *Voltaire* l'ont senti et l'ont jugé de même ; mon censeur découvrirait-il donc dans notre langage, des richesses, des perfections, des ressources, que ces grands hommes n'y ont pas trouvées ? *Mais nous avons des métiers, des arts dont les grecs et les latins n'avaient aucune connaissance.* Cet homme-là ne voit que des mots : les formes, les figures, la période, tout ce qui fait la vie, la force, la chaleur et l'harmonie du

langage ; tout ce qu'on écrit à ce sujet *Aristote*, *Demetrius de Phalere*, *Cicéron*, *Longin*, *Denys d'Halicarnasse*, *Hermogene*, tout cela lui est étranger et inconnu ; *mais quand on a lu Bossuet*, *Corneille*, *Rousseau*, *peut-on faire des reproches de faiblesse à notre langue* ? Il ne s'agit point ici de savoir si *Bossuet* est éloquent, si *Rousseau* est harmonieux, si *Crébillon* a peint avec force les sanglans effets *de la formidable vengeance ;* je demande seulement, si une langue sourde, pleine d'amphibologies et d'entraves, qui ne peut se passer ni de pronoms ni d'articles, à laquelle manquent les particules, qui sont au discours, comme je l'ai dit autrefois, ce que les fibres sont au corps, qui n'a pour ainsi dire qu'une seule manière de procéder ; je demande si une telle langue peut jamais être aussi rapide, aussi souple, aussi harmonieuse, aussi pittoresque que des langues dont les terminaisons désignent et distinguent les affections essentielles et particulières de chaque mot, dont toutes les syllables ont une mesure connue et certaine, dont tous les mots sont nombreux et sonores, et dont enfin les formes et les procédés peuvent se varier à l'infini. Que mes lecteurs prennent la peine de jetter les yeux sur mon *prospectus*, et je me flatte qu'ils sentiront toute la faiblesse, ou plutôt toute la

futilité des objections qu'on me propose. Mon censeur n'a jamais saisi le côté philosophique de ma dissertation; il e na détruit la chaîne et dispersé tous les anneaux qui la forment. Tout ce qui excède le cercle étroit de ses idées lui paraît gigantesque et monstrueux. Toût ce qu'il n'entend pas, il le juge inintelligible ; il demande qu'on lui présente la lumière, et il ne s'aperçoit pas que c'est des yeux qu'il faudrait lui donner (1). Au lieu de transcrire ; comme très-vicieuses quelques expressions dont je me suis servi, que ne m'en proposait-il de meilleures, qui fussent également propres à exprimer les mêmes idées ? Mon style, s'il faut l'en croire, est obscur, inégal, sans élégance, sans harmonie : tout cela ne peut signifier autre chose, sinon que son style et le mien sont très-différens; lequel doit être préféré ? Ce n'est point à lui, ce n'est point à moi, c'est au public à en juger. Rien n'est plus aisé, dit le père *Ceva*, dans ses réflexions sur le poëte *Lemene* « : Que » de donner des préceptes et de prononcer des » arrêts. Cela est obscur; cela est précieux ; cela » manque de goût; ce n'est pas ainsi qu'un tel

(1) Un auteur ancien parle d'un homme qui, devenu tout-à-coup aveugle, était extrêmement surpris de trouver sombres et obscurs tous les lieux où il était.

» auteur se serait exprimé ; ce n'est pas ainsi que » je m'exprimerais même. Voilà les propos de » ces critiques à vue courte et à imagination » étroite, qui voudraient monter à l'unisson les » cordes de tous les instrumens ; propos qu'ils » ne tiennent, le plus souvent, que pour s'en- » quérir à peu de frais la réputation d'homme » capable ». Du reste le censeur anonyme prononce que les volumes qu'il a lus de notre Journal lui ont paru aussi bien qu'un pareil ouvrage le comporte. Il s'en faut beaucoup que nous en jugions de même. Tout ce que nous ont dit de flatteur à ce sujet des hommes dont nous estimons et dont nous rechercherons toujours le suffrage, ne nous empêchera pas de convenir que mille circonstances nous ont souvent forcé à précipiter notre travail ; nous sentons tous les jours davantage qu'un Journal tel que le nôtre, ne peut marcher que très-lentement vers la perfection. Nous ne nous hâtons pas de l'y conduire ; mais du moins ferons-nous tous nos efforts, pour qu'il en approche le plus qu'il sera possible.

RÉFLEXIONS

Sur les sources et les rapports des Beaux-arts et des Belles-lettres.

C'est au fonds de notre ame qu'il faut chercher la source du véritable savoir. A quoi sert le plus souvent une vaste lecture ? A laisser usurper aux mots une place qu'il ne faudrait accorder qu'aux choses. D'ailleurs c'est bien moins à l'abondance et à la variété des idées qu'à leur netteté, à leur ordre et à leur enchaînement, que tient la connaissance de la vérité. Nous avons tous au-dedans de nous ce feu sacré, dont la lumière éclaire toutes les facultés de notre être ; mais il n'appartient qu'à la réflexion de le mettre en mouvement. N'attendez que de l'examen profond que vous ferez sur vous-mêmes le fil qui vous guidera dans le labyrinthe confus de vos idées, qui vous servira à les reconnaître, à les éclaircir, à les ordonner, à les enchaîner les unes aux autres, jusqu'à ce que vous parveniez enfin à cette idée universelle et suprême, à laquelle toutes les autres sont suspendues. C'est alors, et ce n'est qu'alors, que vous

vous verrez en quelque sorte supérieurs aux objets des connaissances humaines; que vous en pénétrerez le principe, la fin, les moyens, les différences et les rapports; que vous occuperez enfin, au milieu des sciences et des arts, la place que l'antiquité donnait à Apollon au milieu des Muses. Quelle obligation avons-nous au nombre infini des critiques qui se sont exercés jusqu'à présent et qui s'exercent encore sur les lettres et les arts? Servilement attachés aux traces de leurs prédécesseurs, d'après quelques exemples particuliers, ils ont établi des lois générales; uniquement occupés de ce qui s'est fait jusqu'à eux, ils n'ont jamais porté leur faible et timide regard sur ce qu'il était possible de faire; ils veulent former des imitateurs, et ne voient pas qu'ils ne font que des esclaves; ils coupent les aîles du génie, lorsqu'ils devraient encourager son vol et lui ouvrir de nouvelles routes; et ces hommes parlent, prononcent, décident en législateurs, en souverains, en despotes! Pourquoi le philosophe n'arrache-t-il pas d'entre leurs mains un sceptre qui n'aurait jamais dû sortir des siennes? *Gravina* l'a fait en Italie, et l'auteur (1) des réflexions suivantes vient de l'entreprendre en Allemagne.

---

(1) *Moses* (Moïse), Juif de Berlin, avantageuse-

Ceux des lecteurs qui savent lire et qui ne craignent pas de penser, trouveront dans ce morceau des vues profondes, neuves, vraies, et quelquefois même sublimes. Elles n'ont pas toujours dans l'original la clarté qu'il faudrait s'appliquer à répandre dans ces sortes d'ouvrages; mais on a tâché d'y suppléer dans la traduction. D'ailleurs, s'il faut en juger par la manière rapide dont l'auteur jette ses idées, et par le peu de soin qu'il prend de les développer et quelquefois même d'en faire sentir les rapports, il ne regarde sans doute ces réflexions que comme l'esquisse d'un plus grand ouvrage. Mais il est tems de l'écouter.

Le secret le plus profond de notre ame repose dans la théorie des arts. Ces règles que pratique l'artiste uniquement dirigé par son génie, et que le philosophe approfondit, discute et analyse, ces règles, lorsque nous les appliquons à la nature de notre esprit, et que nous les faisons servir à en développer les propriétés, épurent non-seulement notre goût, et donnent à nos jugemens un fondement plus solide, mais elles peuvent nous conduire à des découvertes importantes sur la doctrine de l'ame. L'ame humaine est aussi inépui-

---

ment connu par plusieurs ouvrages métaphysiques, et sur-tout par d'excellentes lettres sur les sensations.

sable que la nature ; il est impossible que la simple spéculation ou l'expérience seule nous éclaire sur tout ce qui lui appartient. Ces momens heureux, où, pour nous servir de l'expression de *Fontenelle*, nous prenons la nature sur le fait, ne nous échappent jamais si facilement que lorsque nous voulons nous observer nous mêmes ; si ces momens attirent trop notre attention, l'ame alors, trop occupée de ses desseins particuliers, ne saurait démêler ce qui se passe en elle. Lors donc qu'il s'agit des phénomènes qui meuvent le plus puissamment les ressorts de notre ame, il ne sera possible d'en connaître la nature et de parvenir en même tems à de nouvelles découvertes sur celle de notre ame même, qu'à force de les sentir, de se rendre compte des sensations qu'ils font éprouver, d'en poursuivre les effets, de remonter à leur cause, de les analyser enfin, jusqu'à ce qu'on parvienne à une théorie également simple, lumineuse et féconde. Or, de tous les phénomènes en est-il qui aient sur notre ame des droits plus sûrs, plus puissans que ceux des beaux-arts.

La beauté est la souveraine absolue de toutes nos sensations ; elle est cet esprit vivifiant qui met en action et métamorphose en sentiment la connaissance spéculative de la vérité ; elle nous en-

chante dans les productions de la nature; elle nous transporte dans les ouvrages de l'art. La poésie, la musique, la danse, la peinture, l'éloquence ne gouvernent tous nos penchans, que parce qu'elles brillent toutes des traits de la beauté : aussi n'est-il point d'autorité comparable à l'autorité de l'artiste; il dispose à son gré de tous les mouvemens de notre ame, il nous encourage, il nous épouvante, il nous fait espérer, craindre, oser, frémir, rire, pleurer. Tous ces différens effets doivent absolument couler d'une seule et unique source; deux différentes sources de mouvement feraient de notre ame une substance composée, et la raison nous démontre qu'elle est simple.

Nos sensations sont constamment accompagnées d'un degré déterminé de plaisir et de déplaisir; il est tout aussi impossible de se représenter un esprit sans la faculté d'aimer et d'abhorrer, que sans la faculté de penser et d'imaginer. C'est par cette faculté fondamentale d'aimer et d'abhorrer, qu'il faut expliquer nos plaisirs et nos déplaisirs, leurs nuances et leurs gradations, en un mot, nos penchans et nos passions, sur lesquels nous venons d'observer que les lettres et les arts ont tant d'empire. Mais qu'ont de commun les différens objets de la poésie, de la peinture, de l'éloquence,

de la danse, de la musique, de la sculpture et de l'architecture : qu'ont de commun, dis-je, ces divers ouvrages de l'art, pour pouvoir les réduire à un seul et même principe?

M. l'abbé *le Batteux*, d'après *Aristote* et la multitude presque innombrable de ses commentateurs, soutient que l'imitation de la nature est le principe, la source et le moyen général du plaisir que nous font éprouver les arts et les lettres. Tout, entre les mains de cet auteur ingénieux, devient imitation de la nature. Je ne discuterai point ici l'insuffisance de ce principe; la suite de mes raisonnemens suffira pour la faire sentir. Si l'on demandait à M. l'abbé *le Batteux* quel moyen la nature a employé pour nous plaire, et pourquoi l'imitation de la nature nous plaît; ne serait-il pas aussi embarrassé que le fut ce philosophe indien par cette question si connue : *Et sur quoi repose la grande tortue*? Et qu'on ne nous renvoie point à la volonté immédiate de Dieu. Il ne faut pas créer, comme ce philosophe anglais (*Hutcheson*), un nouveau sens, dont le créateur aurait doué notre ame par des vues sages, mais non par des moyens sages. Ce serait-là couper le fil de toute recherche raisonnable. Gardons-nous bien de confondre le système des causes efficientes avec le système des desseins du créateur. Dieu a choisi les

fins les plus parfaites; mais il les a mises en action par l'arrangement le plus sage, c'est-à-dire, le plus conforme à la nature des causes efficientes.

Ce que nous connaissons de notre ame par la théorie servira peut-être à nous rapprocher davantage de notre but; nous allons avoir recours aux principes les plus incontestablement démontrés de la pneumatologie.

Toute notion d'ordre, d'accord et de perfection est préférée par notre ame à ce qui est imparfait, discordant et désordonné. Et c'est-là le premier degré du plaisir et du déplaisir dont toutes nos sensations sont tour-à-tour accompagnées. On a démontré la vérité de cet axiôme, par la simple définition de l'esprit, et l'expérience y est entièrement conforme. Or si la connaissance de cette perfection est ou sensible ou contemplative, c'est-à-dire, si l'objet de cette perfection est ou immédiatement présent à nos sens, ou s'il est représenté par des signes qui nous montrent la chose désignée plus clairement que ces signes ne se montrent eux-mêmes : alors on l'appelle *beauté*. Ainsi toute perfection, capable d'être représentée ou sensiblement ou contemplativement, peut devenir un objet de beauté. De ce nombre sont toutes les perfections extérieures, c'est-à-dire, des lignes et des figures, l'harmonie

des sons et des couleurs, l'ordre et la symétrie dans les parties qui forment un ensemble, enfin toutes les facultés et de notre ame et de notre corps. Il y a plus, les perfections de notre situation extérieure, par lesquelles on entend la gloire, l'aisance et les richesses, ne sauraient en être exceptées, lorsqu'elles sont capables d'être représentées d'une manière sensible.

Maintenant nous avons trouvé le moyen général de plaire à notre ame; ce moyen n'est autre chose que la *représentation sensible de la perfection*; et comme le but des beaux-arts est de nous plaire, nous pouvons poser comme indubitable l'axiôme suivant : *Le caractère, l'essence des beaux-arts et des belles-lettres, consiste dans l'expression sensible de la perfection.*

Mais il ne suffit pas que l'expression soit sensible, il faut encore qu'elle soit parfaite elle-même, c'est-à-dire, il faut qu'elle représente fidèlement l'objet, qu'elle nous en offre tous les côtés qu'il est possible à nos sens de saisir. Quand la représentation se trouve parfaitement d'accord avec toutes les parties sensibles de son objet, alors elle est appelée *imitation*. L'imitation est donc une propriété nécessaire des beaux-arts et des belles-lettres.

Toutes les parties d'une exacte imitation concourent à représenter au naturel un certain ori-

ginal : de là toute imitation porte déjà avec elle l'idée d'une perfection, et se trouve capable d'exciter un sentiment agréable. L'image d'un objet réfléchi dans la *chambre obscure* ou dans le cristal d'une eau pure et tranquille, ne nous plaît qu'à cause de la ressemblance ; mais cette ressemblance n'a qu'une perfection simple : aussi n'excite-t-elle en nous qu'un degré de plaisir très-léger, à peine sensible, et qui, pour ainsi dire, ne fait qu'effleurer la surface de l'ame.

Dans les ouvrages de l'art, à cette perfection simple se joint la perfection de l'artiste ; perfection qui nous affecte bien plus vivement que celle de la simple ressemblance, parce qu'en effet elle est bien plus noble et bien plus composée. Elle est d'autant plus noble, que la perfection d'un être pensant est infiniment supérieure à celle d'une substance inanimée ; elle est en même tems plus composée, parce qu'une belle imagination exige tout-à-la-fois beaucoup de talens dans l'ame, et beaucoup d'adresse dans les organes. Nous trouvons bien plus à admirer dans une rose peinte par *van-Huysum*, que dans l'image que nous offre de cette reine des fleurs une onde tranquille et pure ; et le plus beau paysage, vu dans la *chambre obscure*, nous affecte bien moins que ce même paysage rendu sur la toile par le pinceau d'un *Hempel*.

Le plaisir dont nous sommes pénétrés à l'aspect des beautés de la nature se porte jusqu'au ravissement, lorsqu'en les contemplant, nous pensons à la perfection infinie de l'Etre-Suprême qui les a produites. Qu'au contraire le plaisir d'un athée doit être froid et borné! L'athée ne voit rien au-delà des objets qui le frappent.

Par ce que nous venons de dire des propriétés de la belle expression, on sent pourquoi, dans les ouvrages de l'art, le génie nous satisfait bien plus que la beauté de l'exécution et de la main-d'œuvre. Le génie exige non-seulement une grande perfection dans toutes les facultés de notre ame, mais encore l'accord et sur-tout la tendance de ses facultés vers un même but. Faut-il être surpris que les signes de génie nous affectent tout autrement que les signes de pure patience et de simple pratique?

Les propriétés générales d'un bel objet émanent de notre définition, ainsi que la propriété générale de la belle expression.

Le sujet des beaux-arts doit être propre à être exprimé d'une manière parfaitement sensible; il faut donc qu'il ait des parties variées. Tout ce qui est uniforme, stérile, maigre, est insupportable; l'ame n'a plus alors à comparer,

à combiner, et le premier de nos plaisirs est attaché à l'exercice de l'ame.

Il faut que les parties qui composent un ensemble, s'accordent d'une manière sensible : je veux dire que l'ordre et la régularité de ces parties doivent tomber sous les sens. Rien ne saurait justifier la disposition de parties jetées confusément l'une sur l'autre ; et lorsque l'ordre et la proportion ne tombent pas sous les sens, lorsqu'on ne peut les découvrir qu'à force de réflexions, l'ame tombe elle-même dans le trouble et dans l'embarras; elle erre de tous côtés, elle cherche un appui et du repos, et elle n'en trouve nulle part.

Il ne faut pas que le tout excède les limites d'une certaine grandeur. Nos sens ne doivent être exposés à se perdre ni dans le grand, ni dans le petit. Dans les objets trop petits, l'esprit est privé de la variété, et dans les objets trop grands il l'est de l'unité de la variété.

Le sujet des beaux-arts doit être convenable, nouveau, fertile, extraordinaire, etc. Tout cela peut encore être démontré par notre définition.

Observons ici que les objets de la nature ne sont pas tous propres à être imités. La nature s'est proposé un plan immense; sa variété s'étend de-

puis l'infiniment petit jusqu'à l'infiniment grand, et cependant son unité surpasse toute imagination. La beauté des formes extérieures en général n'est qu'une très-petite partie de ses desseins ; elle a été quelquefois obligée de le sacrifier à de plus grandes vues. L'artiste au contraire se prescrit un sujet conforme à ses desseins, desseins aussi bornés et aussi restreints que ses talens. Tout son but est de représenter, dans un sujet modifié, les beautés qui tombent sous ses sens. Il pourra donc se rapprocher de la beauté suprême, beaucoup plus que la nature ne s'en est approchée elle-même dans telle ou telle partie. Ce qu'elle a dispersé sur différens objets, l'artiste le rassemble sous un seul point de vue; il en forme un tout, et s'efforce de le représenter comme l'aurait représenté la nature, si la beauté de cet objet eût été son unique dessein. Voilà ce que signifient ces expressions si familières aux artistes, *imiter la belle nature*, *embellir la nature*, etc. L'artiste se propose de former un sujet tel que Dieu l'eût créé par sa volonté première, si des fins plus importantes ne l'en avaient empêché. Et c'est là le plus haut point de la beauté idéale, laquelle ne se trouve dans la nature que dans son ensemble, dans son tout, et qu'on ne parviendra jamais sans doute à saisir entièrement.

Ainsi, il faut que l'artiste s'élève au-dessus de la nature commune; et comme l'imitation de la beauté est son unique but, il faut que, pour nous affecter plus fortement, il la concentre dans tous ses ouvrages.

Les têtes et les contours tels que les offre la nature, n'ont ni la grâce, ni la noblesse, ni l'expression que l'on trouve dans les têtes et dans les contours de l'antique. Ceux donc qui n'ont pas assez de génie pour démêler et saisir le beau idéal dans les ouvrages de la nature, gagneront beaucoup plus à observer attentivement l'antique qu'à observer la nature même.

Les couleurs locales de la nature ne sont ni aussi vives, ni aussi pures que les couleurs locales d'un coloriste habile. La nature peint un espace infini et renouvelle à chaque instant son immense tableau. Obligée dès-lors d'employer une multitude prodigieuse de couleurs, à force de les disperser, elle en affaiblit nécessairement les nuances. Au contraire, plus le nombre des couleurs est petit, plus il est aisé de les offrir pure et vives. Les couleurs d'un peintre intelligent doivent tirer sur le brun et sur le sale, en comparaison des couleurs du teinturier, parce que celui-ci est borné à une seule couleur; mais pourra-t-on en conclure qu'un simple teinturier a plus de con-

naissance du coloris qu'un *Titien* ou qu'un *Rubens*?

Du reste, la musique rend encore plus sensible ce que nous venons de dire du principal objet de l'artiste. Les tons de la nature sont expressifs à la vérité, mais rarement ils sont mélodieux; si l'artiste veut plaire, il faut qu'il les embellisse.

Les bornes que je me suis prescrites dans cette dissertation, ne me permettent pas de porter plus loin mes recherches sur les propriétés générales des beaux-arts. Je ne prétends point donner un système; content d'en avoir tracé les premières idées, je vais considérer les arts dans leurs classes particulières.

Les signes, par lesquels un objet est exprimé, sont ou naturels ou arbitraires : ils sont naturels, lorsqu'ils sont intimement ou nécessairement liés à la chose qu'ils désignent. Les passions sont naturellement unies avec certains tons, certains gestes et certains mouvemens des organes de notre corps. Ainsi quiconque exprime une passion par les gestes, par les tons et par les mouvemens qui lui sont propres, se sert de signes naturels. Les signes arbitraires sont purement l'ouvrage de la convention des hommes; et de leur nature ils n'ont rien de commun avec la chose désignée : tels sont les tons articulés de toutes les langues, les lettres de l'alphabet, les signes hiéroglyphi-

ques des anciens, et quelques figures allégoriques, qu'on peut mettre avec raison au nombre des hiéroglyphes.

De cette observation naît la première division de l'expression sensible dans les beaux-arts et les belles-lettres. Les belles-lettres, par où l'on entend communément la poésie et l'éloquence, expriment les objets par des signes arbitraires, à savoir, par les paroles et par les lettres. Or, comme toute composition de mots raisonnée est appellée *discours*, nous tombons tout naturellement dans cette définition si connue de M. *Baumgarten : la poésie est un discours parfaitement sensible.* Cette définition nous a donné lieu de placer le caractère de beau-arts en général dans l'expression sensible. Par ce mot *parfaitement*, la poésie se trouve distinguée de l'éloquence, où l'expression n'est pas si sensible que dans la poésie.

Le moyen de rendre un discours sensible, consiste à choisir des expressions qui fassent sentir la chose désignée plus distinctement qu'elles ne font sentir le signe même. Par-là l'exposition devient animée, et les objets désignés sont comme immédiatement représentés à nos sens. C'est par cette maxime générale qu'il faut juger du mérite des images poétiques, des métaphores, des des-

criptions et même des termes poétiques individuels.

Toutes les choses, soit réelles, soit possibles, dès que nous en avons une idée claire et distincte, peuvent être exprimées par des signes arbitraires. Aussi l'empire des belles-lettres s'étend-il à tous les objets imaginables.

L'objet des beaux-arts est beaucoup plus restreint. Ceux-ci font usage particulièrement des signes naturels. L'expression dans la peinture, la sculpture, la musique et la danse, ne suppose rien d'arbitraire pour être comprise, et il ne dépend pas du consentement des hommes d'y désigner tel ou tel objet de cette manière, plutôt que d'une autre. C'est pourquoi il faut que chaque art se contente de la partie des signes naturels qu'il peut exprimer sensiblement. La musique, dont l'expression se fait par des tons inarticulés, est dans l'impossibilité, par exemple, de peindre une rose, un peuplier, etc. et il est impossible à la peinture de représenter un accord de musique.

Les différentes sortes de signes naturels nous conduisent nécessairement à distribuer les beaux-arts dans leurs espèces inférieures et particulières.

Les signes naturels, dont on se sert dans les beaux-arts, agissent ou sur les organes de l'ouïe, ou sur ceux de la vue; nous ne connaissons point

encore de beaux-arts pour les autres sens. La musique agit sur l'oreille, et tout le reste des beaux-arts, sur les yeux.

Les perfections qui peuvent être exprimées par des tons inarticulés, sont l'ordre, l'harmonie des sons, la relation alternative des parties qui se succèdent, différentes espèces d'imitation, et enfin tous les penchans et toutes les passions de l'ame humaine, qui se font connaître par les sons. De plus, la musique peut représenter les parties variées de la beauté, et par la progression successive des sons, et par l'expression simultanée de plusieurs sons à la fois ; c'est-à-dire, par la double progression des signes ou placés l'un à côté de l'autre, ou posés l'un au-dessus de l'autre. L'une s'appelle *mélodie* et l'autre *harmonie*.

Quant aux signes naturels qui agissent sur la vue, ils peuvent exprimer la beauté ou par des mouvemens, ou par des formes. La danse l'exprime par le mouvement : les différentes attitudes, les gestes, les divers contours que prennent successivement les parties du corps, s'enchaînent agréablement les uns aux autres, et composent un bel ensemble. Les perfections qui sont exprimées dans la danse basse ou ordinaire, sont outre l'ordre et l'accord des parties, les talens du corps, les imitations, les belles attitudes,

les mouvemens gracieux, et enfin les lignes de beauté que décrivent sur des planches les pieds du danseur. A cela se joint dans la danse haute ou théâtrale, l'expression des penchans, des mœurs, des passions, l'imitation enfin de toutes les actions humaines, qui se laissent exprimer par des mouvemens.

Tous les autres signes naturels et visibles ne peuvent être représentés que par des lignes et par des figures, c'est-à-dire, ou par des superficies, comme dans la peinture, ou par des corps, comme dans la sculpture et dans l'architecture. Ce dernier art se trouve distingué des deux autres, par la sorte de perfection qu'il doit exprimer. Dans l'architecture, indépendamment de l'ordre, de la symétrie et de la beauté des lignes, il faut encore que la durée, les perfections de la situation extérieure et l'habileté de l'architecte soient exprimées sensiblement. Les bâtimens grands et superbes désignent la dignité et l'opulence du possesseur. Il faut que tout y respire la magnificence et la solidité. La peinture et la sculpture, au contraire, n'ont rien qui doive avoir trait aux perfections de la situation extérieure, non plus qu'à la durée; elles peuvent bien ériger, et en effet elles érigent souvent des monumens de gloire; mais cette destination ne leur est pas essentielle.

D'ailleurs, dans la peinture, il faut que les lignes aient un essor bien plus libre et bien plus hardi que dans l'architecture. Les procédés rigoureux, fermes et sévères que doit tenir l'architecte, impriment à ses ouvrages un caractère de force et de solidité, que le peintre et le sculpteur doivent souvent éviter. Les beautés que peuvent exprimer le sculpteur et le peintre, sont le génie et la pensée dans la composition, l'accord dans l'ordonnance, l'imitation de la belle nature, les beaux contours, les belles formes, la vivacité des couleurs locales, la variété de leurs nuances, la vérité dans la distribution des ombres et des lumières, l'expression des passions et des mœurs, les différentes attitudes du corps humain, et enfin l'imitation des individus naturels et artificiels en général.

Or, comme le peintre et le sculpteur ne peuvent représenter ces perfections que par des formes, et non par le mouvement même, il faut que, lorsqu'ils se proposent de traiter un sujet, ils réunissent en quelque sorte l'action sous un seul point de vue, qu'ils en distribuent les parties avec beaucoup d'intelligence; que chaque idée, chaque trait accessoire concoure à l'effet du sujet principal, et qu'enfin l'instant soit si bien choisi, si bien présenté, qu'il force le spec-

tateur à deviner ceux qui l'ont précédé, et à pressentir ceux qui l'ont suivi.

J'ai assigné, pour limites des beaux-arts, les signes naturels ; et les signes arbitraires pour limites des belles-lettres ; mais et les uns et les autres ne se trouvent pas toujours renfermés dans leurs bornes : on voit souvent les belles-lettres entrer dans le domaine des arts, et les arts sortir de leurs limites pour passer dans le domaine des lettres; c'est même de cette liberté, ou plutôt de cette espèce de transmigration réciproque, que résulte la beauté composée. Il n'est pas rare que le poëte se serve de certains mots, dont le son a de l'analogie avec la chose désignée ; et l'artiste place souvent dans ses ouvrages des figures allégoriques, dont la signification est purement symbolique ; mais ces sortes d'écarts demandent beaucoup de circonspection et d'intelligence : autrement, le poëte s'exposera à désigner, comme *Rousseau*, le coassement des grenouilles par un *brekeke, koax, koax :* et le musicien se couvrira de ridicule, pour vouloir exprimer des idées qui n'ont avec les sons aucune liaison naturelle. Examinons à présent jusqu'où peut aller, dans le cas dont il s'agit ici, la liberté des peintres et des sculpteurs.

Ce n'est pas des seuls objets qui de leur nature

sont visibles, que la peinture s'occupe. Les pensées les plus ingénieuses et même les idées les plus abstraites peuvent être rendues sur la toile; et c'est-là ce qu'*Aristide* appeloit *crayonner l'ame* et *peindre à l'esprit.* Pour cet effet, l'artiste peut ramener une maxime générale, une idée abstraite à un exemple particulier, et donner par ce moyen du corps et de la couleur à la pensée. C'est ainsi que dans la personne de *Diomède* qui blesse *Vénus*, il pourra figurer un héros qui brave la puissance de l'amour; dans les adieux d'*Hector*, la tendresse conjugale; et l'amour filial, dans la personne d'*Enée* emportant son père sur ses épaules à travers le fer et les flammes. Veut-il présenter l'image d'une méditation forte et profonde? Qu'il peigne un philosophe qui, pendant que les ennemis détruisent sa patrie, et que l'un d'eux fond sur lui l'épée à la main, reste immobile, et poursuit tranquillement son ouvrage.

Il est encore un moyen pour peindre la pensée; c'est celui de l'allégorie. Il faut, pour cela, que l'artiste observe et recueille les propriétés d'une idée abstraite, et qu'il en forme un tout sensible, pour l'exprimer ensuite sur la toile. C'est ainsi qu'on figure le *silence* par un jeune homme qui met son doigt sur la bouche, et l'*occasion*, par une personne chauve qui fuit,

n'ayant qu'une tresse de cheveux sur le front.

L'allégorie qu'emploie *Phœnix* dans *Homère*, pour adoucir l'impétueux *Achille*, fournit au peintre, dit M. *Winckelmann*, de quoi faire un beau tableau de la prière. *Apprenez, ô Achille, que les Prières sont filles de Jupiter; elles sont devenues courbées, à force de se prosterner. L'inquiétude et des rides profondes sont gravées sur leur visage; elles forment le cortége de la déesse* Até, *et marchent à sa suite. Cette déesse passe d'un air fier et dédaigneux; et parcourant d'un pied léger tout l'univers, elle afflige et tourmente les misérables humains; elle tâche d'éviter les* Prières *qui la poursuivent sans cesse, et qui s'occupent à guérir les malheureux qu'elle a blessés. Ces filles de Jupiter, ô Achille, versent leurs bienfaits sur celui qui les honore; mais si quelqu'un les dédaigne et les rejette, elles conjurent leur père d'ordonner à la déesse* Até *de le punir, à cause de la dureté de son cœur.* C'est ainsi que l'artiste pourrait encore peindre la *Mort* et le *Péché* d'après *Milton*, et la *Discorde* d'après *Voltaire.*

L'artiste doit sur-tout faire en sorte que ses allégories ne deviennent pas trop subtiles; il faut que le signe qu'il emploie soit tellement pris dans la nature de la chose désignée, qu'on puisse la reconnaître au premier aspect, et qu'on soit forcé

de penser à la chose désignée, bien plus qu'au signe même. Toute allégorie est défectueuse, lorsque les signes qu'elle emploie cessent d'être sensibles ; et ces signes cessent d'être sensibles, lorsque, pour en démêler le sens, la réflexion et l'effort mental deviennent nécessaires; mais comme il n'est guère possible de renfermer dans un tout sensible toutes les propriétés d'une idée abstraite, il faut que, pour rendre ces signes évidens, l'artiste recoure à tous les moyens imaginables. D'abord le champ de la fable et de la tradition lui est ouvert ; le système de la mythologie pourra lui fournir d'excellentes allégories; et il lui sera d'autant plus permis de les employer, qu'il sera en droit de supposer que ce système est connu de tout amateur des beaux-arts. Il en est de même des choses qu'une longue tradition a introduites et autorisées. Ainsi il pourra très-bien figurer la *pénétration* par un sphinx, et la *mémoire* par une personne qui enfonce un clou; quoiqu'à dire vrai, ces signes me paraissent assez confus. Il pourra encore représenter des idées individuelles et abstraites, par des personnages à qui il donnera certains signes. C'est ainsi qu'on figure l'*application laborieuse*, par un homme qui tient une bêche ou une hache à la main; la *vérité*, par une fille nue, avec un soleil sur la

poitrine; et la *joie*, par une jeune femme couronnée de roses.

L'allégorie acquiert le plus haut degré d'évidence, lorsque les signes qu'on a donnés aux personnages pour figurer une idée abstraite, se trouvent expliqués par l'attitude et l'action de ces personnages même. L'ancre, par exemple, désigne l'*espérance*, et le cercle l'*éternité*. Si ces signes étaient moins employés et moins connus, on n'entendrait peut-être pas entièrement ce que signifie une personne avec une ancre ou avec un cercle à la main; mais qu'on jette les yeux sur l'attitude et l'action que le célèbre M. *Rod* a données aux figures allégoriques de l'*espérance* et de l'*éternité*, armées l'une et l'autre de leurs attributs, pourra-t-on méconnaître la pensée de l'artiste (1)? Tels sont les moyens auxquels doit recourir l'artiste, lorsque son sujet l'oblige de sortir des bornes de son art. Du reste, il est en droit d'exiger du spectateur qu'il soit un peu au fait des usages de l'allégorie, et qu'il ne lui fasse pas des objections trop subtiles: autrement, il y aurait peu d'allégories exemptes de fausses interprétations. La représentation allégorique de la *jus-*

(1) L'auteur parle ici de deux tableaux qu'on voit dans l'église de Notre-Dame de Berlin.

tice, par exemple, pourrait très-bien, toute sensible, toute évidente qu'elle est, être expliquée dans le sens contraire ; on pourrait dire : c'est l'injustice ; elle a les yeux fermés à la loi ; elle pèse les présens dans une balance, et de son glaive elle frappe quiconque veut lui arracher son bandeau. Il faut conclure de-là que, lorsque les figures de l'artiste, semblables aux hiéroglyphes des anciens, n'ont, avec l'original, qu'une analogie à peine perceptible, l'allégorie reste obscure, parce qu'alors le spectateur s'occupe plus du signe que de la chose désignée.

Figurer l'*ame* par un papillon, la *sagesse* par je ne sais quel arbre, le *remords* par un cerf : c'est employer des signes purement symboliques ; signes bien moins sensibles, bien moins évidens, que les signes les plus arbitraires. Ces sortes d'expressions s'écartent du caractère et de la peinture, et de tous les beaux-arts en général, dont l'objet n'est pas de satisfaire l'esprit, mais de charmer les sens. Les signes symboliques ne peuvent convenir à la peinture, que lorsqu'elle se propose de traiter la satyre. Il paraît même qu'alors ils lui deviennent nécessaires : aussi la peinture, la poésie et l'éloquence, occupent-elles bien plus l'esprit que le sentiment lorsqu'elles sont purement satiriques.

On a essayé d'introduire une sorte d'allégorie dans l'architecture ; mais il me semble que le succès des tentatives qu'on a faites à ce sujet, n'a pas été heureux. *Plutarque* nous apprend que *Marcellus* avait élevé deux temples, l'un à la vertu, l'autre à la gloire ; et qu'il les avait fait construire de manière que pour arriver dans le temple de la gloire, il fallait passer par le temple de la vertu : mais cette idée n'est-elle pas trop éloignée du génie de l'architecture ? La description de cette allégorie présente un sens beaucoup plus clair que l'édifice même : preuve infaillible, que l'idée en appartient plus à la poésie qu'à l'architecture.

Je n'ai traité jusqu'à présent que de la nature des arts individuels et de leurs propriétés particulières et respectives ; mais comme pour rendre l'expression encore plus sensible, et pour s'emparer en quelque sorte de notre ame par tous les côtés, on réunit souvent deux ou plusieurs arts à la fois, ces sortes d'unions doivent avoir sans doute leurs règles particulières : tâchons de les expliquer par la nature des perfections composées.

Il faut que dans une perfection composée il n'y ait qu'un seul dessein qui domine. Toute composition qui nous offre plusieurs fins différentes, cesse de nous intéresser ; parce que la

variété s'y trouve dès-lors nécessairement privée de l'unité. Tous les arts, ainsi que nous l'avons observé, ont un but particulier; il faut donc que l'artiste qui veut les réunir, en choisisse un seul pour art principal, et qu'il lui subordonne tellement tous les autres, qu'ils ne puissent être envisagés que comme auxilliaires, c'est-à-dire, comme de simples moyens destinés à concourir à l'effet de l'art principal.

Cependant comme c'est des fins particulières par lesquelles chaque art est déterminé, que naissent les règles particulières et propres de chacun de ces arts, il arrive souvent qu'en les combinant, ces règles particulières se trouvent en contradiction entr'elles. Que faire alors? Il faut recourir aux exceptions, aux sacrifices, qui dans ce cas deviennent inévitables. Les arts destinés à servir l'art dominant et principal, doivent lui sacrifier jusqu'à un certain point leurs règles particulières. Quant aux règles qui découlent de la destination universelle des beaux-arts en général, elles ne peuvent ni ne doivent jamais se trouver en contradiction dans la composition de plusieurs arts particuliers. Mais lorsque les règles particulières et propres de l'art principal sont en contradiction avec les règles générales des arts auxiliaires; en sorte que la réunion qu'on

se propose, deviendrait absolument impossible, si l'on accordait aux règles particulières de l'art principal tout ce qu'elles exigent : c'est à l'art principal à faire des sacrifices; il faut qu'il se prête aux arts auxiliaires, et qu'il les mette à portée de lui fournir les secours dont il a besoin. Appliquons ces maximes générales à des cas particuliers.

La musique est naturellement liée à tous les arts dont l'exposition est animée. Dans l'expression de nos sentimens, de nos penchans et de nos passions, la voix est tantôt forte, tantôt douce, tantôt lente, tantôt rapide, etc. Tout cela appartient à la musique : mais tant qu'elle ne sera employée qu'à donner plus d'énergie aux signes arbitraires du poëte, toutes les exceptions, tous les sacrifices tomberont sur elle. Le poëte se livre entièrement à son enthousiame, sans se mettre en peine si telle ou telle expression est en contradiction avec les règles de la musique; et la musique alors devenue purement auxiliaire, doit prendre sur la sévérité de ses règles particulières, et tout sacrifier à l'effet de l'art dominant et principal. Cependant lorsque le poëte destine son ouvrage à être déclamé, c'es-à-dire, à être lié avec la musique, il doit éviter les beautés mêmes qui ne sauraient être

déclamées, et qui par conséquent rendraient impossible l'union qu'il se propose. On trouve dans *Thomson*, dans *Young*, et dans quelques autres poëtes anglais, certains morceaux qui sont admirables à la lecture, et qui n'ont aucun effet sur le théâtre ; c'est que ce sont des beautés de pure poésie : elles ne sauraient être liées avec la musique. Il n'est pas rare que dans ce cas les poëtes s'en prennent aux acteurs. Les poëtes ont tort ; il est tels passages capables de désespérer l'acteur le plus intelligent ; et c'est alors la faute du poëte, faute dans laquelle il est aisé de tomber, quand on n'a pas une connaissance suffisante de la déclamation.

La déclamation des anciens, quoique notée, était incontestablement privée de tous ces ornemens que nous confondons aujourd'hui avec la substance même de la musique ; elle ne devait donner à l'exposition animée des signes arbitraires, qu'une plus grande force sur le théâtre ; et la musique la plus simple était la plus propre à ce dessein. Mais les chœurs et les hymnes avaient plus de rapport avec la *haute* musique ; plus l'enthousiasme de l'acteur était fort, plus les tons étaient variés, plus les inflexions et les changemens de voix étaient ressentis. Il fallait alors que le poëte se prêtât au génie du musicien. Ses

pensées pouvaient bien être hardies, sublimes et pleines de beautés poétiques ; mais il était obligé d'en distribuer l'expression en périodes harmonieuses et mesurées. Cependant alors même l'expression qui se fait par les signes arbitraires, était toujours l'objet dominant et principal ; et la plupart des exceptions et des sacrifices tombaient sur la musique.

Mais il n'est pas impossible de réunir tellement ces deux arts, que celui dont l'expression consiste en signes naturels, devienne le principal. L'expression du sentiment dans la musique, est forte, vive, touchante, mais vague et indéterminée ; on éprouve des sensations, mais des sensations obscures, générales, et qui ne tiennent à aucun objet individuel. Comment remédier à ce défaut? En ajoutant aux signes naturels des signes arbitraires, propres à déterminer le sujet, et à rendre la sensation individuelle et distincte. Or, si cela arrive dans la musique, au moyen de la poésie et de la peinture, ou des décorations, il en résultera le spectacle que nous appelons *Opéra*.

La musique ou l'expression sensible des signes naturels des tons, devient, dans cet ensemble formé de plusieurs arts à la fois, l'art dominant et principal ; ainsi, toutes les exceptions, tous

les sacrifices, tombent alors sur la poésie. Elle peut s'écarter de ses règles particulières, comme de l'unité de lieu, de tems et d'action, lorsque ces libertés tournent à l'avantage de la musique; il faut même que le poëte règle toutes ses expressions sur le besoin du musicien; et qu'il ne perde jamais de vue l'art principal à l'effet duquel tout doit concourir. Ses figures, ses métaphores doivent être empruntées des objets qui sont du ressort de l'ouie, plutôt que des objets qui sont propres de la vue; et ces objets ne doivent pas être tellement ornés des beautés de son art, qu'ils paraissent pouvoir se passer entièrement de la musique. Il ne doit désigner les sensations et les images, que par des lignes extérieures; c'est à la musique à faire le reste. Le poëte doit se borner à la mettre à portée de donner aux sensations leur véritable chaleur, la vie et le mouvement aux images, et la ressemblance aux métaphores. De son côté, le musicien ne doit point tellement se livrer à son caprice, qu'il fasse entièrement oublier les rapports qui se trouvent entre son art et celui du poëte; il faut sur-tout qu'il évite dans les ouvrages de théâtre les procédés et les formes qui ne sont propres qu'à exciter des sensations confuses, et qui ne doivent avoir lieu que dans la musique purement instru-

mentale. Il doit enfin travailler d'après le plan du poëte, et non d'après celui qu'il pourrait se figurer; parce qu'il est bien plus aisé de méditer un plan tracé en signes arbitraires qu'un plan en signes naturels. Du reste, la musique jouit alors de la prééminence; et dans le cas où il y aurait contradiction de règles, c'est elle qui aurait le moins de sacrifices à faire.

Il en est de la danse comme de la musique; tantôt elle accompagne simplement la déclamation et ne fait qu'y ajouter certains gestes, propres à animer la récitation, et c'est la *danse naturelle* ou *prosaïque :* tantôt elle exige des mouvemens plus variés, plus ressentis, et s'approche davantage de la *haute danse;* comme dans les chants et dans les hymnes des anciens. Mais la *danse poétique*, tant la basse que la haute, a beaucoup plus de rapport avec la musique qu'avec la poésie. C'est à la musique que doivent toute leur vraisemblance les mouvemens violens et figurés des danseurs; c'est elle qui indique le caractère de la danse, et en soutient l'expression, en concourant à inspirer au spectateur la passion que le danseur veut exciter. Or, comme alors la musique est prise pour la cause de la danse, et que l'effet est toujours la fin pour laquelle la cause est employée, la musique, dans ce cas, est regardée

comme un art auxiliaire, qui dans tous les points et à tous égards, doit se prêter au génie et aux besoins de la danse.

La danse peut aussi très-bien être liée à la poésie et à la musique en même-tems. L'union de ces trois arts, lorsqu'ils doivent agir ensemble et en même-tems, quoiqu'assurément très-difficile, étoit cependant familière aux anciens, et les Français l'employent encore aujourd'hui avec beaucoup de succès. Les opéras de *Rameau* en fournissent plus d'un exemple.

Quant à la peinture, il faut une grande circonspection, lorsqu'on veut l'unir avec la poésie et l'éloquence, proprement dites. L'expression des sentimens et des passions n'est, dans la peinture, ni aussi vive, ni aussi touchante que dans la musique; mais elle est bien plus distincte et plus déterminée: aussi a-t-elle bien moins besoin du secours des signes arbitraires. L'action y tombe sous les sens; et l'air, l'attitude et les gestes des personnages donnent aux passions avec lesquelles ils sont représentés, l'individualité qui leur manque dans la musique. Il faut avouer cependant qu'il est souvent très-difficile de distinguer le sujet d'avec l'action des personnages. Nous savons bien ce que veut chaque personnage en particulier, et quel est le sentiment dont il est affecté; mais

nous ne savons pas pourquoi ils se trouvent réunis sur une même toile, et dans quel dessein le peintre les y a rassemblés. Le plan de l'artiste porte souvent sur un évènement, ou sur une fiction qui ne tombe pas facilement sous les sens. Dans ce cas, une courte inscription peut animer toute l'action, et indiquer le but auquel toutes les parties se rapportent. *Le Poussin* en a donné un bel exemple dans ce tableau célèbre, où il a placé si heureusement cette inscription : ET IN ARCADIA EGO. Ce peu de mots expliquent tout le tableau et font connoître l'intention du peintre, laquelle, sans cela, nous eût peut-être échappé.

Les inscriptions servent aussi à réunir la poésie avec l'architecture; elles expliquent le but et l'objet d'un édifice : objet qu'il n'est pas toujours aisé de connaître par l'ordonnance extérieure. On lit sur la maison des Invalides de Berlin cette inscription : LÆSO ET INVICTO MILITI. Ces trois mots expliquent parfaitement l'objet du monument, et font en même-tems l'éloge de son auguste fondateur.

L'architecture, en tant qu'elle appartient aux beaux-arts, ne doit être regardée que comme un art accessoire. C'est au besoin qu'elle a dû sa naissance; c'est au plaisir que les autres beaux-arts doivent leur origine. De là, il faut que dans l'ar-

chitecture toutes les beautés soient subordonnées à leur premier objet; c'est-à-dire, à la commodité et à la durée. Quant aux peintres, dont les ouvrages n'ont nullement besoin d'avoir cet air de solidité, il faut, comme nous l'avons déjà dit, qu'ils donnent aux lignes un essor libre et hardi; nous remarquons même que les grands artistes, lorsqu'ils placent dans leurs tableaux quelques morceaux d'architecture, les représentent presque toujours de profil, pour procurer à l'œil une plus grande variété; et que lorsque ce procédé est impossible, ils interrompent les lignes dures et sévères de l'architecture par un nuage ou par des feuillages avec lesquels ils couvrent une partie de l'édifice.

L'ensemble le plus difficile et que je regarde comme impossible, est celui qui se formerait de la réunion des arts qui représenteraient des beautés dans une suite de signes placés l'un à côté de l'autre, et des arts qui représenteraient des beautés dans une suite de signes posés l'un sur l'autre. La nature s'est réservé ce secret. Elle réunit dans son plan immense, de la manière la plus parfaite et la plus harmonieuse, toutes les beautés des sons, des couleurs, des mouvemens et des figures à travers les tems et les espaces. L'art au contraire ne peut réunir que très-improprement la

peinture, la sculpture et l'architecture avec la musique et la danse ; encore n'est-ce que par le moyen des décorations. On peut bien par la force magique de l'harmonie faire naître, dans un opéra, d'après une fable connue, toute une ville, tout un monument, ou placer des danseurs comme des statues immobiles que la musique anime peu-à-peu, et leur faire exprimer leurs premières sensations par des mouvemens agréables. Mais qui ne voit pas que ce sont-là des liaisons qui ne peuvent être regardées comme telles, que dans un sens fort impropre ?

Quelque générale que soit cette maxime, il y a cependant une exception à faire. La musique réunit le double avantage de représenter la beauté et dans une suite de signes posés l'un à côté de l'autre, et dans une suite de signes posés l'un sur l'autre. La raison de cette exception n'est pas difficile à trouver. Dans l'harmonie, les tons ne sont placés dans aucun espace l'un à côté de l'autre ; d'où il arrive qu'ils se confondent, et que nous ne percevons, pour ainsi dire, qu'un seul son composé. Il n'en est pas de même dans la peinture, la sculpture et l'architecture : outre que les beautés y sont nécessairement disposées dans un espace l'un à côté de l'autre, il faudrait encore que la figure de l'espace même, qu'em-

brassent leurs parties, fût susceptible de mouvement et de variété ; ce qu'on doit regarder comme impossible.

Le sujet que nous traitons est encore infiniment fertile ; mais il est tems de nous arrêter. Heureux si mes réflexions servent à mieux faire connaître le caractère des beaux-arts et des belles-lettres, et sur-tout à faire sentir ou l'absurdité, ou la frivolité du grand nombre d'ouvrages qu'ont écrits sur cette matière des hommes également incapables de sentir et de connaître le beau !

DU SUBLIME ET DU NAIF

DANS LES BELLES-LETTRES,

TRADUIT DE L'ALLEMAND DE M. MOSES.

Le seul ouvrage de Longin qui soit parvenu jusqu'à nous suffit pour justifier les éloges extraordinaires qu'ont accordés à ce critique les grammairiens, les orateurs et les philosophes. En traçant les lois du sublime, il s'est montré sublime lui-même. Cependant, quelqu'admirable, quelqu'utile que soit son ouvrage, nous ne saurions nous empêcher de regretter la perte de celui, qu'au rapport de Longin lui-même, *Cécilius* avait composé sur la même matière. *Cécilius*, à la vérité, n'avait ni envisagé, ni traité grandement son objet : mais il s'était efforcé d'en faire connaître la nature ; il avait exposé au long ce que c'est que le *sublime ;* au lieu que Longin, qui supposait sans doute que la définition en était connue, s'est uniquement attaché à présenter les moyens par lesquels nous pouvons

parvenir à le sentir, à le discerner et à le produire. Ainsi ce que cet objet a de plus essentiel nous manque encore; je veux dire sa définition exacte. Quelques traducteurs du traité du *sublime* ont essayé de suppléer au silence de Longin, relativement à cette partie ; mais que nous ont-ils appris ?

Peut-être ce sujet a-t-il été un peu plus éclairci dans les principes généraux que j'ai posés dans ma dissertation sur les sources des beaux-arts ; peut-être même y puisera-t-on l'idée de ce *sublime* qui, comme dit Longin, met le comble à la perfection dans les ouvrages d'esprit. J'y ai établi que l'*expression parfaite et sensible de la perfection* constituait l'essence et le principe des beaux-arts : or j'appelle *sublime* une chose qui, par son degré extraordinaire de perfection, est capable d'exciter l'admiration ; et dans ce sens, la signification de ce mot s'étend bien loin au-delà de la sphère des belles-lettres. On nomme Dieu le plus sublime des êtres; nous appellons *sublime* une vérité, lorsqu'elle concerne un être très-parfait, tel que *Dieu*, l'*ame*, l'*univers;* ou quand sa découverte a exigé des méditations profondes et un grand effort mental.

Il suit de là que le *sublime*, dans les belles-lettres et les beaux-arts, doit consister dans

l'*expression sensible d'une perfection propre à exciter l'admiration.*

Ce sentiment agréable que nous appellons *admiration*, n'est autre chose que la connaissance subite et *contemplative* (1) d'une très-grande perfection dans un objet, à laquelle nous ne nous serions pas attendus dans les circonstances où cet objet est placé. La résolution que prit *Régulus* de retourner à Carthage, quoiqu'il n'ignorât pas les tourmens qui l'y attendaient, est sublime et fait naître notre admiration, parce que nous n'aurions pas imaginé que l'obligation de remplir la promesse qu'on a faite à son ennemi, pût agir avec tant de force sur le cœur humain. La réconciliation imprévue d'*Auguste* avec *Cinna*, dans *Corneille*, produit le même effet, parce que, d'après le caractère de ce

(1) Avoir la connaissance contemplative d'une chose, c'est, selon l'auteur, se représenter l'objet plus vivement que le signe. La manière dont M. Moses définit l'admiration, ne nous paraît point exacte. La connaissance subite et contemplative d'une très-grande perfection dans un objet, produit bien l'admiration ; mais est-elle l'admiration même ? Nous croyons mieux définir l'admiration, en disant que c'est l'état de l'ame tellement attachée à un objet, qu'elle ne peut rien apercevoir de ce qui est étranger à ce même objet.

prince, nous ne nous serions point attendus à tant de générosité.

Les attributs de l'Être-suprême, que nous voyons briller dans ses ouvrages, produisent en nous les transports de la plus vive admiration, parce qu'ils sont infiniment au-delà de tout ce que nous pouvons concevoir de grand et de parfait.

Dans les productions des beaux-arts et des belles-lettres, l'admiration peut, ainsi que la perfection qu'elle suppose, se diviser en deux espèces; car, ou l'objet est en lui-même digne d'être admiré, et dans ce cas l'admiration de l'objet est la principale idée qui nous occupe; ou l'objet n'a rien en lui-même d'admirable; mais l'habileté de l'artiste a su lui donner du prix, en le mettant dans un jour extraordinaire: alors l'admiration retombe sur les talens de l'artiste; on admire la grandeur de ses idées, son génie, son imagination et les autres facultés de son ame, dont l'empreinte est gravée dans ses ouvrages.

Cette distinction nous conduit à déterminer jusqu'à quel point le *sublime* est susceptible des ornemens de l'expression, et dans quel cas il en rejette l'usage; nous commencerons par ce genre de *sublime* où l'admiration résulte de l'objet considéré en lui-même.

Les perfections extérieures sont d'une valeur

trop légère pour pouvoir exciter l'admiration du sage : ainsi la richesse, le luxe, la considération et le pouvoir, dénués du mérite, seront exclus à juste titre du *sublime ;* car « les choses, au mé- » pris desquelles quelque grandeur est attachée, » dit très-ingénieusement Longin, ne peuvent » avoir en elles rien de grand ». Aussi admirons-nous bien moins ceux qui possèdent de grandes richesses, ou qui sont revêtus de grandes dignités, que ceux qui pouvant les posséder, les ont rejetées par grandeur d'ame. Il résulte du peu de valeur de ces perfections extérieures, que dans l'architecture et dans les décorations théâtrales, le *sublime* consiste principalement dans la simplicité.

Les perfections purement corporelles, telles qu'une force extraordinaire sans courage, une physionomie belle, mais qui n'annonce qu'un homme ordinaire, une souplesse singulière dans les mouvemens des membres, peuvent, il est vrai, exciter notre admiration jusqu'à un certain degré ; mais jamais elles ne font naître en nous ce ravissement que produit l'admiration des perfections de l'esprit. Un grand génie, des sentimens au-dessus du vulgaire, une imagination vive et féconde jointe à une extrême sagacité, et en général toutes les grandes qualités de l'esprit ; tels

sont les objets qui s'emparent de l'ame et l'élèvent, pour ainsi dire, au-dessus d'elle-même (1); la surprise qu'ils nous causent enchaîne tellement notre attention, que nous les considérons quelque tems sans être distraits par aucune autre idée; car si cette situation de l'ame acquiert de la durée, elle prend le nom d'*étonnement*.

Le feu de l'admiration s'amortit lorsqu'elle n'est pas entretenue par la chaleur d'un sentiment doux et tranquille; on peut alors la comparer à l'éclair qui brille et disparaît au même instant: mais si nous sommes attachés à la personne qui fait l'objet de notre admiration, ou si elle excite notre compassion par des maux qu'elle n'a point mérités, alors l'admiration et le sentiment remplissent alternativement notre ame; nous souhaitons, nous espérons, nous craignons pour l'objet de notre amour ou de notre pitié; nous admirons

---

(1) « Semblable à la foudre, le *sublime*, (dit Longin), » lorsqu'il éclate à propos, a déjà tout renversé ». Nous observerons à ce sujet que, dans la traduction de M. Despréaux, ce beau passage est entièrement énervé. *Le sublime*, dit-il, *quand il vient à éclater où il faut, semblable à un foudre, renverse tout.* Comment cet excellent critique n'a-t-il pas senti que Longin n'avait employé le prétérit que pour mieux peindre l'effet puissant et rapide de la foudre ?

sa grande ame qui s'élève au-dessus de l'espérance et de la crainte. L'artiste dont la magie a su mettre notre esprit dans cette situation, a atteint le but de son art. C'est, disoit un ancien philosophe, un spectacle digne des regards et de l'attention de la divinité, que le sage luttant avec la mauvaise fortune : *Ecce spectaculum dignum ad quod respiciat intentus operi suo Deus, ecce par Deo dignum*, VIR FORTIS CUM MALA FORTUNA COMPOSITUS (1).

Tels sont les principaux genres d'admiration, en tant qu'elle est produite par l'objet même, sans qu'il soit nécessaire que l'habileté de l'artiste y contribue. Examinons jusqu'à quel degré ces genres peuvent admettre les ornemens de l'expression.

Le vrai *sublime* occupe tellement les facultés de notre ame, qu'il fait disparaître toutes les idées accessoires qui peuvent l'accompagner. Tel le soleil brille seul dans l'espace, et sa lumière absorbe toutes les lumières. Au moment où le *sublime* éclate, ni l'esprit, ni l'imagination ne travaillent à nous diriger vers d'autres idées : que celui qui voudroit en douter fasse attention que, d'après ce que nous avons dit, un des caractères essen-

(1) Senec. *de Providentiâ*, c. 11.

tiels du *sublime* est d'être inattendu, de frapper par la nouveauté, et que c'est-là l'unique source de ce sentiment profond que l'admiration produit dans notre ame.

Le *sublime* de la première espèce ne peut donc admettre en aucune manière les ornemens recherchés de l'expression. Il seroit absurde de chercher à l'étendre par les idées accessoires; ces idées, au contraire, doivent être reléguées dans l'ombre la plus obscure du tableau. L'amplification de l'idée principale affaiblirait l'admiration par sa lenteur; elle ne laisserait sentir le *sublime* que successivement et peu à peu; en un mot, les richesses de l'expression sont d'autant plus étrangères au *sublime* de ce genre, que dès qu'il se montre, l'esprit et l'imagination dont elles sont l'ouvrage, suspendent leurs fonctions et laissent à l'ame tout le loisir dont elle a besoin pour s'attacher avec force à l'idée sublime, et la considérer dans toute sa grandeur. Cette idée est précisément pour nous servir de l'expression d'un poëte latin,

Judicis argutum quod non formidat acumen.

Ce qui n'a rien à redouter des regards et de l'examen du censeur le plus pénétrant et le plus austère.

C'est d'elle qu'on peut dire: *volet hoc sub luce videri;* « ceci veut être vu au grand jour; » au

lieu qu'on peut appliquer aux idées accessoires ; l'*hoc amat obscurum :* « ceci demande l'obscurité ». Aussi l'artiste qui veut peindre le *sublime* de ce genre, doit-il s'exprimer d'une manière simple, naïve, qui laisse à penser au lecteur ou au spectateur infiniment plus qu'on ne lui dit ou qu'on ne lui présente. Cependant l'expression ne doit ni cesser d'être *contemplative*, ni être négligée dans les parties de détail : il seroit impossible, sans cela, d'émouvoir le cœur et de réveiller des idées.

Eclaircissons ces réflexions par quelques exemples. Ces mots, *ce que Dieu voulut exista*, renferment cette haute et sublime idée que nous admirons dans ce passage si connu : *Dieu dit : que la lumière se fasse, et la lumière se fit.* Mais là chaque mot est abstrait, et par conséquent privé de mouvement et de chaleur ; au lieu que cette action sensible, *Dieu dit,* et l'objet particulier, *la lumière*, présentent une image pleine de force et de vie. Dans cette belle et sublime pensée,

Reges in ipsos est imperium Jovis,
Cuncta supercilio moventis.

Au mot *supercilio* substituez *mente* ou *voluntate*, au lieu de *moventis* mettez *regnantis ;* en changeant ces idées sensibles en idées abstraites, vous

verrez s'éclipser une partie du *sublime.* Ce signe tout-puissant *supercilio*, cet effet sensible *moventis*, peignent à notre imagination la grande image du Jupiter de Phidias ; nous voyons face à face, si j'ose m'exprimer ainsi, le souverain des dieux et des hommes, qui d'un seul mouvement de tête fit trembler tout l'Olympe :

Qui totum nutu tremefecit Olympum.

Dans le passage suivant d'Horace,

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinæ.

le danger où se trouve le sage est parfaitement dépeint; mais l'état de son ame, qu'idoit particulièrement exciter notre admiration, n'est exprimé que par un seul mot, *impavidum.* Lisez :

Si fractus illabatur orbis,
Justum et tenacem propositi virum
Impavidum ferient ruinæ.

Qu'est devenu le sublime de la pensée et de l'image ? Cette circonlocution déplacée a trop long-tems suspendu dans le lecteur l'impatience et la curiosité; elle a laissé le feu de l'attente s'amortir.

On trouve la même pensée dans le Psalmiste, qui s'est peut-être exprimé avec encore plus de dignité qu'Horace :

« Quand la terre s'écroulerait et que les monts » se précipiteraient dans la mer, nous ne crain- » drons pas. »

Le danger est décrit ici avec autant d'étendue, mais avec plus de vérité que dans Horace. Peut-on exprimer d'une manière plus simple et plus naïve l'effet de la confiance en Dieu, que par ces mots, *nous ne craindrons pas*, pour lesquels l'hébreu n'emploie pas plus de trois syllabes?

Remarquons en passant le choix des expressions de ces deux grands poëtes, s'il est permis de les mettre en parallèle. Horace décrit l'état de l'ame d'un stoïcien qui, frappé et convaincu de l'enchaînement nécessaire des effets avec les causes, s'est endurci contre tous les malheurs. Son sage peut, il est vrai, devenir la victime du mal; mais il l'endurera sans crainte et sans étonnement; il verra l'univers se dissoudre et tomber en éclats sur sa tête; mais il ne tremblera pas; il a tout prévu. Le poëte sacré dépeint au contraire l'état du juste qui se repose pleinement en Dieu; il peut à la vérité s'épouvanter à l'aspect d'un danger imprévu qui le menace; mais il pense à Dieu, et il cesse de craindre.

Il est des choses si sublimes et si parfaites de leur nature, qu'aucune pensée finie ne peut y atteindre, et qu'elles ne sauroient être dignement exprimées par aucun signe, par aucune image: *Dieu*, par exemple, l'*univers*, l'*éternité*, etc. C'est alors que l'artiste doit rassembler toutes les forces de son génie pour trouver l'expression la plus propre à exciter *contemplativement* en nous ces idées infiniment sublimes. Il doit d'autant plus s'y appliquer, que la chose représentée sera toujours au-dessus des signes dont il se servira, et que, par conséquent, quelque force, quelque *plénitude* qu'il donne à son expression, elle restera faible en comparaison de l'objet. Le poëte sacré s'écrie:

« Seigneur, ta miséricorde s'étend au-delà des » cieux, et ta vérité au-delà des nues; ta justice » est comme les montagnes de Dieu; ta puis- » sance est un abîme sans fond ».

M. de Haller dit, en parlant de l'éternité: « La » pensée, dans son vol rapide, plus prompte » cent fois que le vent, le son, le tems, les ailes » même de la lumière, se fatigue à te parcourir » et désespère d'atteindre jamais tes limites ». Par cette image sublime, le poëte ne semble-t-il pas avoir trouvé la mesure la moins imparfaite de l'infini même?

Une grande partie de l'art du poëte consiste

à laisser beaucoup à penser, à réveiller l'attention par des vers à demi-remplis, par une chûte interrompue, ou au moyen d'un vers qui finit par un monosyllabe. De telles suspensions de cadence émeuvent le lecteur; il brûle de voir la fin, et trouve dans la pensée actuelle de quoi penser lui-même. Les passages suivans en sont un exemple :

Ne dubita, nam vera vides... Æn. III, v. 316

Constitit Anchisâ satus, et vestigia pressit,
Multa putans. . . . Ibid VI, 330.

Hostes crebri cadunt, nostri contrà ingruunt,
Vicimus vi feroces.
Plaut. Amphytr. act. 1, ec. 1, v. 82.

. . . . . *manet imperterritus ille,*
Hostem magnanimum opperiens, et mole suâ stat.
Æn. X, 770.

Supremamque auram, ponens caput, expiravit (1).
Vida.

---

(1) M. Moses cite ici deux passages allemands que nous supprimons, parce qu'il est impossible de rendre l'effet qu'ils produisent dans leur langue originale; ces sortes de réticences ou de suspensions sont inconnues

On trouve un chef-d'œuvre de ce genre dans le cinquième chant de la Messiade, où le poëte interrompt le vers au milieu de la pensée la plus sublime, pour laisser au lecteur le tems d'en embrasser toute la grandeur; voici comme il s'exprime :

« Dieu tourna ses regards sur lui-même; sur » le monde des esprits qui lui restait fidèle, sur » le pécheur, sur le genre humain ; alors entrant » en courroux, il s'éleva sur le Tabor et étendit » sa main sur la terre consternée : *de peur qu'en sa présence elle ne s'anéantit* (1) ».

Avec combien d'art et de sagacité le poëte a-t-il substitué *vergieng* à *vergehe*, afin de faire mieux sentir l'interruption de la cadence, quoique *vergehe* eût été plus conforme aux lois de la grammaire.

Le sublime ou l'héroïque dans les sentimens,

---

dans notre langue, dont la prosodie est trop peu sensible et la versification trop monotone et trop bornée pour pouvoir les y admettre. Nous donnerons cependant la traduction du passage de M. Klopstock, que l'auteur va citer, afin de ne faire perdre au lecteur que le moins qu'il sera possible ; d'ailleurs, il s'y trouve une idée très-sublime, jointe à l'harmonie des vers.

(1) *Dass er nicht vor ihm vergieng.*

qui, comme nous l'avons remarqué, forme une sorte de *sublime* appartenant au premier genre, consiste *dans les perfections des qualités de l'ame, capables d'exciter notre admiration.* Si l'on fait parler le héros auquel on prête de pareils sentimens, il doit s'exprimer avec autant de précision et de simplicité qu'il est possible. Une grande ame met de la force et de la dignité dans ses discours, mais elle rejette *le faste des mots.* Nous ne touchons jamais de plus près à la perfection que lorsque la noblesse des sentimens est devenue, pour ainsi dire, en nous, une seconde nature, que la grandeur de nos pensées et de nos actions nous est inconnue à nous-mêmes, et que nous ne cherchons point à nous en faire un mérite. C'est par cette raison que nous sommes si sensibles à l'expressive brièveté de la réponse du vieil Horace, *qu'il mourut;* de celle de Brutus dans M. de Voltaire, *Brutus l'eût immolé;* et de ce mot d'Auguste, dans Corneille, *soyons amis, Cinna.*

On connoît dans le même genre la réponse du Spartiate à ce soldat Perse qui se vantait que les traits et les javelots de l'armée de son roi étoient en assez grand nombre pour obscurcir le soleil : *eh bien, nous combattrons à l'ombre*, répondit le Spartiate. L'épitaphe faite

par Simonide pour les Lacédémoniens qui périrent au passage des Thermopyles, est dans le même goût :

Dic, hospes Spartæ, nos te hic vidisse jacenteis,
Dum sanctis patriæ legibus obsequimur.

Ces vertueux citoyens se tenaient assez récompensés, pourvu qu'on sût à Sparte qu'ils étaient morts fidèles aux saintes lois de la patrie.

Mais autant un héros, lorsqu'une fois sa résolution est prise, est invariable dans ses sentimens et les exprime avec force et briéveté, autant la richesse et la fécondité de ses pensées doit-elle éclater, quand il délibère et qu'il est encore incertain sur la voie que lui prescrit la vertu. Avant de rien entreprendre, il doit peser, comparer avec une grande circonspection les unes aux autres, les raisons qui favorisent et qui combattent son dessein ; et c'est alors que le sublime dans les sentimens est susceptible des plus riches ornemens de l'expression ; toutes les ressources de l'éloquence doivent être employées à mettre dans leur plus grand jour les raisons opposées : semblable à un vaisseau battu par les vagues, l'ame irrésolue du héros, poussée tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, attache vivement notre atten-

tion, jusqu'à ce qu'enfin il reconnoisse la voix de la vertu qui l'arrache à son incertitude. Dès-lors tous les doutes disparaissent, tous les obstacles sont vaincus, sa résolution est invariablement prise, et rien ne peut désormais l'ébranler.

De-là l'origine et les grands effets des monologues qui, dans ces derniers tems, ont été substitués aux chœurs de la tragédie ancienne. Les monologues d'Auguste dans *Cinna* (1), de Rodogune dans la tragédie de ce nom (2), d'Agamemnon dans *Iphigénie* (3), de Caton dans la tragédie d'Addisson (4), d'Enée dans la *Didon* de Métastase (5), sont des chefs-d'œuvres dans leur genre; mais le fameux monologue d'*Hamlet* dans Shakespeare (6) les supasse tous. Ce morceau est trop connu pour avoir besoin d'être cité.

Parmi les différentes espèces de *sublime*, celui des passions exige l'expression la plus simple. Quand l'ame est tout-à-coup saisie d'épouvante,

---

(1) Act. 4, sc. 3.
(2) Act. 3, sc. 3.
(3) Act. 4, sc. 3.
(4) Act. 5, sc. 1.
(5) Act. 1, sc. 19.
(6) Act. 3, sc. 2.

de repentir, de colère ou de désespoir, elle est toute entière au sentiment qui l'affecte ; tout ce qui tend à l'en distraire devient pour elle un supplice : occupés de la quantité d'idées qui se présentent à nous au moment d'une affection violente, qui se pressent pour chercher une issue, et que la bouche ne saurait exprimer toutes à la fois, nous hésitons et nous pouvons à peine articuler les mots qui s'offrent les premiers.

Que pourrait dire *OEdipe*, par exemple, dans l'affreux instant où toutes les horreurs de son sort lui son révélées, où il sent que l'horrible malédiction qu'il a prononcée sur le meurtrier de Laïus, doit s'accomplir sur lui-même ? Le poëte lui fait dire : *Je n'attendais pas moins !* Tel est le langage de la nature; c'est le premier soupir qui échappe à un malheureux, au moment où son ame devient le théâtre des plus terribles passions.

Combien ce même *OEdipe*, et le spectateur avec lui, n'es-il pas effrayé, lorsque le grand-prêtre lui dit :

Vous le voulez..... eh bien, c'est....

(*Œdipe.*) Achève, qui ?

(*Le grand-prêtre.*) Vous.

Ce monosyllabe *vous*, ainsi que le mot de *Médée* dans la tragédie de *Corneille* qui porte ce nom, produit une émotion bien plus forte que les discours recherchés que le poëte eût pu mettre dans la bouche de ses héros.

Lorsqu'*Inkel* est sur le point de sacrifier à son avarice inhumaine sa libératrice *Yariko* qui l'aimait si tendrement, le poëte la fait s'écrier :

« Moi, qui suis enceinte.... Moi ».

C'est la nature même qui parle par la bouche de l'innocente *Yariko* ; ce *moi* renferme tout-à-la-fois et les reproches les plus amers et les représentations les plus pathétiques qu'elle eût pu faire à son amant. J'ai lu autrefois une imitation en grands vers de ce conte de *Gellert*, où l'on semblait avoir voulu l'emporter sur l'original ; ces paroles d'*Yariko* parurent sur-tout à l'auteur n'être pas assez étendues ; il y ajouta, si je m'en souviens bien, un long discours sur la vertu, la reconnaissance, l'humanité, le châtiment du crime, etc.; en un mot, il mit dans la bouche d'*Yariko* tout ce que *Gellert* avait laissé à sentir au lecteur, et peut-être aussi ce que, d'après le caractère d'*Yariko*, elle n'avait pu sentir elle-même. Je comparai ce paraphraste à

un sculpteur qui voudrait élargir la bouche du Laocoon antique, afin qu'il parût crier plus fort (1).

Longin a déjà observé que souvent le vrai *sublime* s'exprime par le silence même. « L'élé-» vation de l'esprit (dit-il dans la neuvième » section de son traité), est une image de la » grandeur d'ame ; de-là vient que nous admi-» rons souvent la simple pensée d'un homme, » lors même qu'il ne parle pas : tel est le silence » d'*Ajax* dans les enfers (2) ; silence plus élo-» quent que tout ce que ce héros eût pu dire ». Ce trait a été imité par *Virgile*, lorsque *Didon* rencontre *Enée* dans les Champs-Elysées.

Klopstock, parmi les modernes, a également essayé de le mettre en action dans ce passage où le pénitent *Abbadonna* aborde l'ange *Abdiel*, dont il était l'ami avant sa chûte ; mais je n'ose décider avec quel succès.

Cette éloquence muette, si l'on peut la nommer ainsi, alliée à propos avec le *sublime* dans

---

(1) Voyez *Gedancken von der nachahmung der griechischen wercke in der Malerey und der Bildhauer-kunst.* Page 22.

(2) Odysée, l. 11, v. 563.

les passions, peut produire les plus grands effets sur l'ame d'un spectateur attentif.

Dans l'OEdipe de *Sophocle*, le pasteur corinthien dit à *OEdipe*, en présence de *Jocaste*, qu'il peut retourner à Corinthe; que *Merope* n'est point sa mère, ni *Polybe* son père; mais que lui berger l'ayant trouvé sur le Mont Cythéron, l'avait porté à Corinthe. A cette nouvelle, *Jocaste* est frappée comme d'un coup de foudre. La voilà pleinement instruite de l'horreur de sa destinée; c'est sur ce mont qu'elle a fait exposer son fils, de peur qu'un jour, suivant le mot de l'oracle, il ne fût le meurtrier de *Laïus* son père; *OEdipe* y a été trouvé, et il est actuellement son époux. Les discours obscurs de *Tirésias* s'éclaircissent tout-à-coup dans son ame; elle perd l'usage de la parole; la douleur l'accable et la rend immobile. Ce fils, devenu son époux, continue à interroger le berger. Quel désespoir farouche doit se peindre dans les regards de la malheureuse *Jocaste* pendant tout cet entretien! *OEdipe*, déchiré par les doutes les plus affreux, se laisse pousser par la curiosité à lui faire quelques questions; alors réveillée comme d'un profond sommeil, elle s'écrie:

Quoi! qu'a-t-il dit? Au nom des dieux? *OEdipe*..... ah! si ton repos t'est cher, cesse

d'interroger... je suis déjà assez malheureuse...

OEdipe. — Je vous entends, *Jocaste*; mais soyez tranquille. Fussé-je descendu du plus vil des esclaves, vous ne devez pas en rougir.

Jocaste. — Ah, seigneur! si j'ai sur vous quelqu'empire, je vous en conjure, renoncez à savoir....

OEdipe. — Non, j'y suis trop intéressé; il faut que la vérité paraisse.

Jocaste. — Si vous saviez les raisons que j'ai pour vous en détourner!

OEdipe. — Eh! voilà ce qui redouble ma crainte et ma curiosité.

Jocaste, à part. — Déplorable prince!....., puisses-tu ignorer éternellement ta destinée!

OEdipe. — Qu'on amène à l'instant l'autre berger..... Laissons la reine rougir toujours de ma naissance et tirer vanité de la sienne.

Jocaste. — O le plus malheureux des mortels.... Eh bien!... Je ne puis parler.... C'est la dernière fois que je te parle. (*Elle sort*).

Ainsi s'énonce le vrai *sublime* dans les passions. Le silence de *Jocaste*, tant qu'on ne lui

adresse point la parole, ses regards pleins d'un désespoir farouche, la contraction et le tremblement convulsif, dont une excellente actrice doit accompagner ce terrible silence, jettent dans la dernière épouvante le spectateur, dont l'impatience d'*OEdipe* et le développement qui se prépare irritent l'inquiète curiosité. *OEdipe* n'est point encore, il est vrai, pleinement instruit du sort de *Jocaste*; mais les pressentimens que lui donnent sa conduite, la réponse de l'oracle, les discours de *Tirésias*, n'en sont que plus affreux. Enfin *Jocaste* parle; mais quel langage: quel trouble! *Quoi! qu'a-t-il dit? Au nom des des dieux, etc.* En sortant, elle donne suffisamment à entendre quel projet elle roule dans son cœur: *C'est la dernière fois que je te parle.* Qui ne tremble pour sa vie? Qui ne la suit des yeux et ne souhaite qu'on puisse la soustraire à son désespoir? *OEdipe* n'est occupé que de lui-même. *Jocaste* sort; et au commencement du cinquième acte, nous apprenons que nos alarmes n'étaient que trop fondées.

Voilà ce que nous avions à dire du *sublime* du premier genre, où le principe de l'admiration repose dans la chose même qu'on représente. Peut-être m'y suis-je arrêté trop long-temps; mais le *sublime* dans les sentimens a exigé des

détails d'autant plus étendus que parmi tous les exemples que cite *Longin*, on n'en trouve presqu'aucun qu'on puisse placer dans cette classe. J'en excepte cependant le silence d'*Ajax* qui y appartient effectivement, ainsi que l'exclamation connue de ce héros : « O Jupiter! dissipe les » ténèbres, et fais-nous périr à la clarté des » cieux (1) ».

Le second genre de *sublime* est celui où l'admiration tombe sur le génie et les talens de l'artiste. L'objet peut souvent n'avoir en soi rien d'élevé ni d'extraordinaire; mais nous admirons la grandeur des talens du poëte, la force et la fécondité de son imagination, son coup-d'œil sur la nature des choses, sur les caractères et sur les passions, la manière grande et noble dont il a su exprimer sa pensée. Un mourant qui se roule sur le champ de bataille, n'est pas un objet propre à exciter l'admiration; mais peut-on ne pas admirer le génie de M. Klopstock dans la peinture qu'il en a tracée? Pour ouvrir un champ vaste à de grandes pensées, ce n'est pas un homme ordinaire qu'il a peint dans cette affreuse position, c'est un athée.

« Le vainqueur menaçant qui s'avance, le

(1) Longin, ch. 9.

» coursier fougueux qui se cabre, le cliquetis » des armes, les cris de fureur des mourans, » le tonnerre du ciel, tout sème autour de lui » l'épouvante et la terreur : renversé par un » coup terrible sur des cadavres sanglans, il » croit toucher au néant ; cependant il se relève, » il existe encore, il pense encore, il maudit » encore son existence ; de ses mains froides et » défaillantes il jette son sang vers le ciel : *Dieu !* » s'écrie-t-il en blasphémant, et il voudrait en- » core le nier ». *Mess. tom.* 1, *ch.* 4.

Les traits dont se sert ici le poëte pour dépeindre l'affreux tumulte du champ de bataille, et ce que les peintres appellent *fracas*, produisent dans l'ame du lecteur la plus vive émotion ; mais au milieu de ce tumulte, la rage et le désespoir de l'athée qui sent en ce moment qu'il existe un Dieu, attire sur lui toute notre attention..... Quelle pensée !

« *Dieu !* s'écrie-t-il en blasphémant, et il vou- » drait encore le nier ».

Que la description suivante d'un homme expirant est sublime !

« Les yeux d'un mourant se ternissent ; ils sont » fixes et ne voient plus rien ; la face de la terre et » des cieux s'éclipse pour lui dans une nuit pro- » fonde ; il n'entend plus ni la voix des hommes,

» ni les tendres gémissemens de l'amitié ; lui-
» même il ne peut parler ; sa langue tremblo-
» tante peut à peine bégayer un adieu plein de
» trouble ; bientôt il respire plus profondément ;
» une sueur froide coule le long de sa face ; son
» cœur bat lentement, son cœur ne bat plus,
» il meurt ». *Mess. tom.* 1 *ch.* 5.

Cette description a essentiellement une grande analogie avec celle de l'amour jaloux de *Sapho*, que *Longin* nous a conservée ; fragment précieux et qui, pour nous servir de l'expression du *Spectateur* anglais, doit être pour les poëtes ce que le *torse* fut pour *Michel-Ange*. Tous ces objets peuvent n'avoir rien de sublime en eux-mêmes, mais l'artiste a su leur en prêter les traits et le caractère.

Le célèbre passage de *Démosthène* est encore de ce genre :

« Voulez-vous, dites-moi, courir sans cesse çà
» et là et vous demander les uns aux autres, que
» dit-on de nouveau ? Et que peut-il y avoir
» de plus nouveau que ce que vous voyez ? Un
» homme de Macédoine veut envahir toute la
» Grèce. Philippe est-il mort ? Non, mais il est
» malade. Eh que vous importe sa mort ou
» sa vie ? Quand le ciel vous en aurait délivré,

» vous vous feriez bientôt vous-mêmes un autre » Philippe ».

Où est le sublime de ce passage? Que peut-on y admirer, si ce n'est l'art et la finesse de l'orateur qui sait faire un heureux usage des moindres circonstances, pour donner à son discours de la force, de l'ame, de la vie?

Personne n'a possédé, dans un degré plus éminent que Shakespeare, l'art de mettre à profit les moindres incidens et d'en composer le *sublime* même. L'effet qui résulte de ce procédé doit être d'autant plus énergique qu'on s'attend moins à voir les plus grandes choses sortir du sein des plus frivoles sujets. Je vais en citer un exemple tiré de la tragédie d'*Hamlet*. Le roi fait donner un divertissement pour dissiper la mélancolie du prince; on joue la comédie : *Hamlet* a vu représenter la tragédie d'*Hécube;* il paraît assez tranquille. Ceux qui étaient avec lui le quittent..... On s'étonnera du parti que Shakespeare sait tirer d'un incident si ordinaire..... Le prince s'entretient avec lui-même.

« Comment se peut-il que cet histrion qui » n'éprouve qu'une feinte douleur, plie ainsi son » ame à son gré? Les fantômes de son imagi- » nation enflamment son visage, inondent ses » yeux de larmes, altèrent sa voix et troublent

» ses regards ; et tout cela pour qui ? .... Pour » Hécube .... Eh ! que lui importe Hécube ? » et il pleure ! .... Ah ! que feroit-il donc, s'il » était agité par la passion qui me dévore, *etc.* » ? *Hamlet*, *acte* 2.

Quel chef-d'œuvre ! L'expérience nous apprend que les personnes affligées trouvent, au milieu même de la dissipation, un passage subit à l'idée qui les accable, et que plus on croit les en avoir détournées, plus promptes elles sont à s'y replonger. Cette observation a guidé le génie de Shakespeare, tant qu'il a eu à peindre la mélancolie. Son *Hamlet* et son *Léar* sont pleins de ces transitions inattendues, qui étonnent et ravissent le spectateur.

Quand l'artiste veut nous faire sentir *contemplativement* dans son ouvrage toute sa supériorité, il doit tourner ses vues du côté des beautés les plus essentielles et les plus susceptibles de grandeur. Les petits détails, les touches soignées font honneur, il est vrai, à la main du maître et nous prouvent son étude et son application à nous plaire ; mais ce ne sont pas là les parties qui forceront notre admiration : ce droit, ou plutôt cet empire, n'appartient qu'aux qualités extraordinaires de l'esprit, prises dans le sens le plus rigoureux. Ainsi, partout où nous verrons

éclater dans un ouvrage de l'art le caractère sensible du génie, nous payerons nécessairement à l'artiste le tribut d'admiration qui lui est dû. Mais le dernier *fini* d'un tableau, des détails accessoires de peu d'importance, quoiqu'en effet ils appartiennent à l'art sont bien loin d'en former la partie essentielle; ils font trop sentir le soin et la peine; et les éloges qu'on accorde à cette espèce de mérite, sont toujours pris sur ceux que nous arrache le génie.

Il est donc libre à l'artiste de déployer dans ce genre de *sublime* toutes les richesses de son art, pour mettre dans leur véritable jour les beautés qu'à su produire une imagination heureuse; et c'est par-là que ce genre est distingué du premier, où l'on doit préférer une expression simple et naïve. Cependant dans ce second genre, l'artiste ne doit ni juger dignes de son attention et de son application ces beautés de détail qui pourraient occuper long-tems un esprit médiocre, ni les rejeter entièrement quand elles s'offrent d'elles-mêmes. Pour rendre mon idée plus sensible, je citerai un seul exemple. Le psalmiste saint dit du soleil, *ps.* 18, v. 6.

« Il s'avance, comme l'époux qui sort de sa » couche nuptiale; il s'empresse, comme un » géant de commencer sa course ».

Ces deux images sont véritablement sublimes, et *Hogarth* trouve dans la dernière, une pensée analogue au fameux *Apollon* antique, à qui l'artiste a si merveilleusement donné le caractère du Dieu du jour, par la promptitude avec laquelle il paraît s'avancer et lancer ses traits, si toutefois des traits peuvent représenter les rayons du soleil. Croirait-on que dans les mains d'un aussi grand maître que *Rousseau*, ces beautés, si elles ne sont totalement éclipsées, ont au moins beaucoup perdu de leur sublimité ?

Cet astre ouvre sa carrière,
Comme un époux glorieux
Qui, dès l'aube matinale,
De sa couche nuptiale
Sort brillant et radieux.

L'univers à sa présence
Semble sortir du néant ;
Il prend sa course, et s'avance
Comme un superbe géant.

On trouve ici les huit mots que renferme le texte, paraphrasés en neuf vers ; mais qu'ils ont souffert de cette amplification ! M. *Cramer* a conservé à la première image toute sa brièveté ; mais la seconde a encore moins perdu dans la traduction française que dans la sienne.

Au reste, il paraît par notre explication, que ce second genre de *sublime* peut consister dans la pensée ainsi que dans l'expression : en premier lieu, pour ce qui est du ressort de la pensée ; dans le sens, dans l'imagination, dans l'invention, dans les images, les sentences, les sentimens, l'expression des caractères et des passions, la peinture des mœurs des hommes et des objets de la nature : secondement, pour ce qui regarde l'expression ; dans le mouvement et les grâces de la diction, dans le choix de certains mots qui désignent les propriétés les plus sensibles, dans l'ordonnance et la liaison de ces mots, et enfin dans l'harmonie et la consonnance des périodes ; car toutes ces beautés font briller les talens de l'artiste.

Il suit de-là que le *sublime* de la seconde espèce ne diffère de la beauté simple que d'un degré, et qu'ainsi il est aisé de le confondre avec elle ; car toutes les beautés de l'art présupposent un exercice des forces plus ou moins grandes de l'ame, capables d'exciter l'admiration dans un degré relatif et propre par conséquent à être sublime.

Je ne rappellerai point ici que dans les productions de l'art on trouve très-souvent ces deux

genres de *sublime* unis l'un à l'autre ; j'ai déjà remarqué dans le *traité des principes des beaux-arts*, que l'habileté de l'artiste ajoutait au plaisir que nous trouvions dans la ressemblance produite par l'imitation, et cela peut s'appliquer en général à toutes les beautés de ce genre. Aussi dans beaucoup de cas la sublimité du sujet est-elle mariée avec celle de l'expression ; mais à mesure que l'admiration portera davantage ou sur l'objet même ou sur les talens de l'artiste, l'expression sera plus ou moins embellie ; ce qu'on doit abandonner dans les cas particuliers à la décision des gens de goût. Il ne serait pas moins superflu d'éclaircir ces réflexions par des exemples : le traité de Longin qui paraît ne s'être uniquement occupé que de ce second genre de *sublime*, est entre les mains de tout le monde. Mon dessein a été simplement de rendre un peu plus claire l'idée du *sublime* dont il est si souvent fait mention dans les ouvrages des beaux-arts et des belles-lettres. Il me suffira d'ajouter encore quelquse réflexions.

Longin dit dans le cinquième chapitre de son traité : « Vous pouvez être généralement assuré » que ce qui plaît dans tous les tems et à tous » les hommes est réellement beau et sublime ».

Perrault s'élève contre la proposition de Longin et dit dans sa réponse à l'onzième remarque de Boileau sur cet auteur, « que d'après cette règle » on trouverait bien rarement le *sublime*, parce » que des hommes qui diffèrent d'âge, d'édu- » cation et de mœurs, se représentent la même » chose sous un point de vue différent ». S'il est question du *sublime* du second genre, il me paraît que Perrault n'a pas tort : il faut souvent, pour pouvoir admirer les talens de l'artiste, avoir pénétré profondément dans les mystères de l'art ; et le nombre des connaisseurs éclairés et profonds est si rare ! Mais le *sublime* dans les objets, et surt-tout dans les sentimens, doit nécessairement affecter toutes sortes d'hommes, en supposant qu'ils entendent les mots qui l'expriment. Les ames vulgaires et chez lesquelles le sentiment n'est pas entièrement corrompu, doivent trouver le *sublime* dans les sentimens, d'autant plus admirable, qu'il s'élève davantage au-dessus de leurs idées et qu'elles auraient moins imaginé que l'esprit humain fût capable d'une telle perfection. Mais, dira-t-on, les meilleurs critiques n'ont-ils pas élevé des disputes sur les passages qu'on devait regarder comme sublimes ? Celui de l'Ecriture-sainte, par exemple, *Dieu dit : que la lumière se fasse, etc.* appartient incontestable-

ment au *sublime* du premier genre, et néanmoins de savans hommes ont prétendu le contraire. Où est donc cet accord, cette unanimité d'admiration, que nous devons regarder comme le signe du *sublime* du premier genre? Je réponds que les adversaires de Longin n'ont jamais douté que cet ordre de Dieu et la promptitude de son accomplissement, *que la lumière se fasse*, *et la lumière se fit*, ne fût sublime en lui-même; mais ils n'ont pas voulu accorder que l'intention du législateur hébreu ait été de dire par-là quelque chose de sublime; c'est-à-dire, ils conviennent que ce passage est sublime, considéré dans le premier genre; mais ils doutent qu'il le soit dans le second. On voit, par les ouvrages polémiques que ce passage a fait naître, combien les critiques craignent de s'entendre. Un des partis envisage uniquement la sublimité de la chose et la simplicité de l'expression; tandis que l'autre ne parle que du dessein de Moïse, qui, humainement parlant, ne cherchait point alors à exalter son imagination pour produire quelque chose de sublime.

Longin a également tort d'avancer qu'une chose est véritablement belle et sublime, lorsqu'elle plaît en tout tems et à tous les hommes; mais s'il s'agit du premier genre de *sublime*, on peut renverser la proposition et dire que le *su-*

blime doit plaire à tous les hommes et dans tous les tems. Ce qu'on lit à la suite du passage de ce critique, nous montre que par cette expression, *ce qui plaît en tout tems et à tous les hommes*, il a eu particulièrement en vue le *sublime* de la première espèce, quoiqu'il n'ait pas fait précisément cette distinction essentielle. Voici ses paroles : « Quand des gens d'inclination, de » mœurs, de profession et d'âge différens, sont » tous frappés de quelque chose, cet accord, » cette unanimité est la preuve certaine que ce » qu'ils admirent a infailliblement en soi de la » grandeur et de l'élévation ».

Au reste, puisque le *sublime* ne se trouve que dans les facultés grandes et extraordinaires de l'ame, nous excluerons avec justice, tant du premier que du second genre, l'*esprit* vulgairement dit, ou *la faculté de remarquer dans des objets différens quelque rapport qui en soi n'est d'aucune importance.* Les antithèses, les chutes épigrammatiques, toutes ces tournures artificielles et contraintes peuvent, à la vérité, nous amuser un moment, mais elles ne sauraient exciter notre admiration; elles y sont même un obstacle, en ce qu'elles caractérisent un esprit borné; car quel autre qu'un esprit médiocre et borné peut mettre

de l'importance à avoir aperçu de semblables analogies? Ces petites subtilités sont absolument étrangères à l'expression des passions; l'ame la plus étroite est alors trop occupée pour remarquer de si futiles rapports : ce n'est que dans l'état d'indifférence que l'ame a assez de loisir pour s'amuser à des bagatelles. Ceci toutefois ne regarde que les esprits trivialement subtils, car il en est qui s'occupent non de frivoles analogies, mais de vérités fécondes et de sentimens véritablement grands; et ce genre d'esprit, bien supérieur au premier, est dans les beaux-arts une source abondante de sublime et de merveilleux. La passion même la plus violente n'exclud point une antithèse qui renferme un grand sentiment ou une vérité essentielle. Les bons écrivains de l'antiquité connaissaient bien ce vrai genre d'esprit qui satisfait, émeut et instruit tout à-la-fois, mais auquel quelques-uns de leurs imitateurs ont substitué un brillant frivole qui éblouit plus qu'il n'éclaire. On peut citer pour exemple de pensées sublimes mises en antithèses les passages suivans :

1°. La réponse d'Alexandre à Parménion, quand il dit à ce prince : « Si j'étais Alexandre, » j'accepterais les offres de Darius; et moi aussi, » répartit Alexandre, si j'étois Parmenion ».

« 2°. Que celui qui ne veut rien craindre, » disait un ancien philosophe, apprenne à craindre » Dieu ». C'est probablement de là que Racine a tiré ce beau vers :

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.
Athal. act. I, *sc.* 1.

Sperat infestis, metuit secundis
Alteram sortem bene præparatum
Pectus. Hor. l. 2, od. 10.

« Tout était Dieu, excepté Dieu même; et » le monde que Dieu avait fait pour manifester » sa puissance, sembloit être devenu un temple » d'idoles ». *Bossuet, Hist. Univ.*

« Bien au-dessous d'eux (des anges), le genre » humain est tout-à-la-fois citoyen du ciel et du » néant; Dieu l'a destiné, en partie pour l'éter- » nité, en partie pour la mort : être mitoyen » entre l'ange et la brute, il se survit à lui-même, » il meurt et ne meurt pas ». *Haller.*

..... « L'homme ! d'où vient-il ? Trop petit » pour être Dieu, il est trop grand pour être » l'ouvrage du hazard ». *Lessing.*

« Dans quelle tristesse, dans quels chagrins » ai-je passé mes premières années ! trop jeune » encore pour être homme, toujours cependant » assez vieux pour mourir ». *Lessing.*

« La mode et le préjugé partagent l'empire » du monde : l'un gouverne le dehors et l'autre » le dedans ». *Dusch.*

Exemples d'antithèses pathétiques et propres à émouvoir :

« Comment cette ville, jadis si peuplée, est-» elle aujourd'hui si déserte? La maîtresse des » nations, la reine des provinces, est devenue » tributaire ». *Jerem.* v. 1.

Annibalem pater filio meo potui placare, Filium Annibali non possum..... Vultum ipsius Annibalis, quem armati exercitus sustinere nequeunt, quem horret Populus Romanus tu sustinebis?..... Deterreri hîc sine te potiùs, quàm illic vinci. Valeant apud te meæ preces, sicut pro te hodie valuerunt.

Tit. Liv. l. 23. n. 9.

Le *sublime* en général, et particulièrement

celui de la première espèce, est lié si étroitement à l'expression naïve, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, qu'il est inutile d'examiner en quoi consiste le *naïf* et jusqu'à quel point on peut en faire usage dans les ouvrages de littérature. Nous n'avons en allemand aucun mot qui désigne cette propriété de l'expression; *natürlich*, *ungekünstelt* (1) disent trop peu : car dans la vie ordinaire on s'exprime naturellement et simplement sans être naïf; *noble simplicité* au contraire dit trop et ne désigne qu'un certain genre de *naïf*. En effet, il y a telles expressions qu'on dit souvent être naïves, quoiqu'elles ne soient rien moins que nobles. Ainsi en nous servant du mot étranger *naïf*, cherchons à fixer l'idée que nous devons y attacher.

La simplicité est, sans contredit, une qualité essentielle du *naïf;* la naïveté finit où commencent les ornemens. Voilà pourquoi le *sublime* dans l'expression ne sympathise point avec le *naïf*. Mais la seule simplicité ne suffit pas; elle doit renfermer en elle-même une vérité importante, une belle pensée, un sentiment noble ou une passion qui se manifeste simplement et sans art. Une expression purement simple ne nous touche

(1) Naturel, sans art.

point; mais quand une belle pensée l'anime, nous éprouvons un sentiment délicieux, et nous disons avec satisfaction: *voilà du naïf.* Les mœurs qu'ont de nos jours les habitans de la campagne sont de la plus grande simplicité; mais sont-elles aussi naïves que celles des bergers d'Arcadie et des hommes de l'âge d'or, qui n'ont peut-être jamais existé que dans l'imagination des poëtes? Quelle est la cause de cette différence, si ce n'est la noblesse des sentimens, jointe à cette apparente simplicité qu'on prête aux habitans de l'ancienne Arcadie? Ainsi nous croyons qu'on peut définir le *naïf* de la manière suivante: *Quand un objet qui a de la grandeur, de la beauté, ou qui est présenté sous un aspect intéressant, est exprimé par un signe simple, cette expression est* naïve.

Cette définition s'accorde merveilleusement avec tous les exemples où la personne dans la bouche de laquelle on place le *naïf*, met en effet, de la noblesse et de la grandeur dans ses pensées, avec la plus grande simplicité dans les signes. Par exemple: Virgile dit dans sa troisième églogue:

Malo me Galatæa petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.

Cela est extrêmement naïf. La fuite de la bergère semble n'être purement qu'un badinage ; mais un tendre amour en est le principe : *lasciva puella.* Elle excite par ce jeu charmant le berger à la suivre derrière les saules : pouvait-elle lui donner à connaître sa passion secrette plus adroitement ?

Le *Jean* de M. Hagedorn exprime avec la dernière simplicité le contentement de son ame, sa satisfaction, son application au travail et sa confiance en la providence divine. Il a les sentimens d'un philosophe, sans en avoir le babil fastueux. Il confond son riche voisin sans maximes profondes, sans étalage de morale. Toute sa conduite est naïve.

Ces vers-ci sur la vache d'airain de Myron ;

« O berger ! pourquoi retournes-tu sur tes » pas et me frappes-tu de ton aiguillon pour me » faire avancer ? Je suis la vache de l'artiste » Myron ; je ne vais pas avec toi ».

Ces vers, dis-je, sont naïfs parce qu'au premier coup-d'œil ils paraissent un simple récit, et qu'au fond ils renferment une louange très-flatteuse pour l'artiste.

Cependant il est des exemples où celui qui dit quelque chose de naïf, n'étend pas sa pensée au-delà de la signification des mots dont il se sert ; mais les circonstance ont mis l'auditeur en état d'en sentir la finesse. Dans le *George Dandin* de Molière, Lubin raconte à Dandin lui-même, sans le connaître, les coquetteries de sa femme et lui défend d'en laisser rien venir aux oreilles du mari ; en sortant, il lui répète *bouche cousue au moins !* La situation est naïve; Lubin n'a d'autre dessein que celui de babiller un peu, et il réveille, sans y penser, la jalousie de Dandin.

Ce passage si connu de Gellert, *Fables*, *liv.* 2 *pag.* 115.

« Que dites-vous, papa? Vous vous trompez, » moi, je n'aurais que quatorze ans! non, non, » j'ai quatorze ans et sept semaines ».

Ce passage, dis-je, est extrêmement naïf, parce que la petite fille trahit, sans le savoir, le desir secret de son cœur ; elle veut montrer à son père qu'il s'est trompé de sept semaines et prouver par-là combien elle sait compter juste. Elle en dit plus qu'elle n'aurait voulu, et par-là sa réponse est naïve.

La définition du *naïf* doit donc s'étendre encore plus loin : *Quand une chose désignée, qui a ou qui peut avoir quelques rapports d'importance, est exprimée par un signe simple, soit que le dessein de celui qui parle ait été de donner à entendre plus qu'il ne dit, soit qu'il l'ait fait sans intention, dans les deux cas l'expression est* naïve.

Ainsi il est évident que dans le *naïf* la chose désignée est au-dessus du signe : aussi la sentons-nous bien plus vivement : nous la connaissons alors *contemplativement*; car nous avons une connaissance contemplative d'une chose, quand nous nous représentons l'objet plus vivement que le signe. L'expression naïve donne une connaissance *contemplative parfaite* et *sensible*, lorsqu'elle nous fait apercevoir une foule de caractères : par conséquent le *naïf* est conforme au but des beaux-arts, puisque leur principe consiste dans une représentation *sensiblement parfaite.*

Telle est la raison pour laquelle nous avons appelé *naïve* l'expression du *sublime* du premier genre ; car les signes en sont simples et dépouillés d'ornemens, et la sublimité se trouve, ainsi que la grandeur, dans l'objet même désigné.

Il faut aussi remarquer que l'artiste n'ose jamais employer une expression naïve ou tels signes

qui sont au-dessous de la chose désignée, si les circonstances, les affections actuelles et le caractère des personnes qu'il introduit ne l'autorisent à préférer ces signes à ceux dont la noblesse égalerait celle de la chose ; ce qui arrive dans les cas suivans : 1°. dans le *sublime* du premier genre, et particulièrement dans les sentimens relevés et, comme nous l'avons dit plus haut, dans les passions; 2°. dans les pastorales ou poésies champêtres où l'on peut s'attendre à trouver dans les personnages qu'on y fait parler, des pensées et du sentiment, mais non de l'affectation et des expressions étudiées; 3°. dans les paroles qu'on met dans la bouche d'un enfant innocent, tel que Joas dans l'*Athalie* de Racine, où ce jeune prince fait à Athalie les reproches les plus amers dans les expressions les plus simples; ou tel que la petite Arabella dans la *miss Sara Sampson* de Lessing, où cet enfant parle avec tant de douceur et de tranquillité, dans le moment où l'ame de Mellefond et celle de l'inhumaine Marwood sont en proie aux plus violentes passions. Nous avons encore dans le même genre ce passage admirable d'Homère, où le jeune Astyanax effrayé de l'aigrette qui flotte sur le casque de son père, se précipite épouvanté dans les bras de sa nourrice, tandis qu'Hector fait à Andromaque l'adieu le

plus tendre; 4°. enfin dans les comédies, et en général dans ces morceaux badins, où le contraste entre l'expression et l'objet peut devenir plaisant; comme dans le passage que nous avons cité de *George Dandin* ainsi que dans celui de l'*Ecole des Femmes* du même auteur, où Agnès raconte avec toute la simplicité possible, au soupçonneux Arnolphe, les libertés qu'elle a permis à Horace de prendre avec elle; libertés, qui en elles-mêmes, ou du moins de son côté, pouvaient être innocentes, mais qui excitent dans l'ame d'Arnolphe la plus vive jalousie.

Voilà pourquoi le *naïf* excite ordinairement en nous un sentiment gai, qui approche beaucoup du rire; car la simplicité de l'expression fait avec la dignité de l'objet, ou avec les suites qu'il peut avoir, une sorte de contraste qui plaît et qui réjouit; et dans certains cas, cet état de l'ame n'est pas incompatible avec le sentiment le plus triste. Andromaque, les joues baignées de larmes, sourit de la frayeur naïve du petit Astyanax. L'innocence de la jeune Arabella excite un sourire général dans les spectateurs, sans que l'émotion que produit la situation violente de Mellefont et de Marwood, perde rien de son effet. Il ne serait pas difficile de prouver, je crois même l'avoir déjà fait en partie dans mes précédens ouvrages,

que le *naïf* peut être tantôt comique, tantôt tragique, et tantôt l'un et l'autre à-la-fois. Tout dépend de l'intérêt que nous prenons aux personnages du drame : d'où l'on sent combien est mal fondée l'opinion de quelques critiques qui veulent bannir du genre tragique tout sentiment qui peut exciter le rire jusqu'à un certain degré. Ce sujet méritait d'être traité avec plus d'étendue, mais il n'entre pas dans le plan que je me suis proposé.

On demandait à Melanthius ce qu'il pensait d'une tragédie de Denys ; je ne saurais en juger, répondit-il ; la grande quantité de mots dont elle est enveloppée m'a empêché de la voir. Il s'en faut bien que la même raison nous empêche de prononcer sur les ouvrages de M. Moses, et nous les comparerions plutôt à ces monumens de l'ancienne Rome, dont la partie souterraine était encore plus considérable que celle qui s'élevait au-dessus de la surface du sol. Aussi, loin d'abréger ou d'extraire ses productions, nous serions-nous au contraire attachés à les étendre et à les développer, si nous n'avions fait attention que le meilleur moyen d'intéresser le lecteur, c'est de le mettre dans la nécessité de penser,

et que pour cet effet il ne faut ni tout prouver, ni tout expliquer, ni tout dire (1).

(1) *Quando io vedo un Autore*, a dit un Italien de beaucoup d'esprit, *che ha più voglie che non ha mosche l'estate, che non rifina mai, che mi vuol rinder ragion di tutto, che non ha cosa ch' ei non mi voglia dire e racontare per filo e per segno, oh ch' ei mi fa venire certa stizzetta fina fina, parendomi ch' ei me voglia giusto giusto ricondure alla scuola.*

NOTICE

D'un Recueil de Lettres sur la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, écrites par les plus grands maîtres qui ont fleuri dans ces trois arts, depuis le quinzième siècle jusqu'au dix-septième (1).

Que de choses dont je n'ai pas besoin! pourrait sécrier avec Socrate celui qui, parcourant la plupart des livres, s'attache et aspire au véritable objet des connaissances humaines Et les auteurs et les éditeurs ne respectent pas assez le loisir du public : tout livre, disait Domitius Pison, devrait être un trésor (2). Il est vrai que la plupart des hommes, moins animés du desir de s'instruire qu'excités par le besoin de se dé-

---

(1) Voici le titre original de l'ouvrage : *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, da' più celebri personnaggi, dal secolo XV al XVII.* Ce recueil a été formé par les soins de M. Martini, gentilhomme de Florence, de M. Lusfort, peintre célèbre de la même ville, et du cardinal Alexandre Albani; et c'est le savant M. Bottari qui en a été l'éditeur.

(2) *Thesauros oportet esse, non libros.* Plin. in Pref.

sennuyer, n'envisagent dans la lecture que la lecture même; toute leur attention s'arrête sur les moyens, et sur quels moyens encore! Autant ils recherchent avec avidité les productions frivoles, autant ils négligent les ouvrages profonds et solides; leurs ames petites et paresseuses redoutent le seul exercice qui constitue essentiellement la vie de l'être raisonnable (1); mais sans porter plus loin des réflexions qui pourraient paraître étrangères à mon sujet, je me hâte de dégager d'une foule de détails inutiles les traits curieux et intéressans que renferme le recueil que je viens de vous annoncer; je ne ferai en cela que ce que l'éditeur eût fait sans doute lui-même, si des occupations plus importantes ou d'autres raisons particulières le lui avaient permis.

Vous savez qu'au treizième siècle il s'éleva entre les artistes d'Italie une dispute très-vive sur la prééminence de la peinture ou de la sculpture; c'est sur cette question que roulent les premières lettres. Du reste, en vous rendant compte de tout le recueil, je passerai de la traduction à l'extrait, et de l'extrait à la traduction, selon que l'exigeront les matières, et je ne vous ferai grâce d'aucune des réflexions qui me viendront dans l'esprit.

(1) *Nil aliud est vita quàm cognitio.* Cic.

LETTRE

DE MICHEL-ANGE BUONAROTTI

A BENOIT VARCHI, DE ROME.

COMME la peinture est, si je ne me trompe, d'autant plus estimée qu'elle tend au relief, et que le relief au contraire l'est d'autant moins qu'il se rapproche plus de la peinture, j'avais toujours pensé jusqu'ici que la sculpture était le flambeau de l'autre art, et qu'il y avait entr'eux la différence du soleil à la lune. Mais depuis que j'ai appris par votre ouvrage à raisonner plus philosophiquement, et que j'y ai lu cet axiôme, que deux choses qui tendent à une même fin ne diffèrent point entr'elles, j'ai réformé ma façon de penser, et je dis maintenant que s'il est vrai qu'un art n'en soit pas plus noble pour exiger plus d'intelligence et de soins, pour présenter plus de peines et de difficultés qu'un autre, à coup sûr il n'y a de la peinture à la sculpture nulle différence, que c'est exactement une seule et même chose, et qu'un artiste devrait s'appliquer à réunir l'une et l'autre partie, c'est-à-dire, être également habile à sculpter qu'à peindre, afin qu'à

l'avenir le public s'habituât à en juger de la sorte.

Au reste, je pense que, puisque l'un et l'autre art partent de la même source, il est aisé de les mettre d'intelligence. Et c'est à quoi l'on devrait, selon moi, travailler, plutôt que de fomenter une dispute, à laquelle on perd plus de tems qu'il n'en faudrait pour acquérir l'un ou l'autre de ces talens. Je dis encore que l'auteur qui s'est avisé de donner à la peinture la prééminence, n'y a rien entendu; ma servante eût mieux rendu que lui la question, si elle s'en fût mêlée. Il y aurait mille choses neuves à dire sur ces deux arts; mais, je le répète, cela demande trop de tems, et il ne m'en reste guère à mon âge.

AUTRE LETTRE

DE BENEVENUTTO CELLINI,

ORFÉVRE,

AU MÊME, SUR LE MÊME SUJET.

Je répondrais beaucoup mieux de vive voix à votre question que par lettres: voici cependant quelle est ma façon de penser.

Selon moi, de tous les arts où il s'agit du dessin,

la sculpture est celui qui l'emporte sur tous les autres, et il est sept fois plus distingué, par la raison qu'il y a à une statue huit points de vue différens, sous lesquels elle doit se présenter également correcte et bien saisie : c'est-là le nœud gordien de l'art, et ce qui fait que souvent le sculpteur (à moins que la passion de la gloire ne l'anime) se contente de perfectionner un ou deux points de vue tout au plus, que la patience l'abandonne à l'égard des six autres, et que de dix spectateurs qui environnent son ouvrage, un tout au plus en sera flatté; mais ce défaut vient de l'artiste, et non de l'art. Comment Michel-Ange est-il parvenu à cet éclatant dégré de savoir, qui le met aujourd'hui non-seulement au-dessus de ses contemporains, mais encore de tous les peintres connus de l'antiquité ? C'est que son pinceau a toujours pris les plus grands chefs - d'œuvre de sculpture pour modèles. Le Bronzino est à mon gré celui qui approche le plus de ce grand homme : tous les autres ne sont que médiocres.

Mais pour revenir à la sculpture, l'expérience seule prouve bien sa supériorité. En effet, essayez d'exécuter les choses les plus simples, telles qu'un vase ou une colonne, en vous appliquant à imiter le modèle le plus parfait en ce genre, rendu sur le papier avec toutes les règles du dessin,

vous ne ferez qu'un ouvrage défectueux, gauche, qui n'aura ni correction, ni grâce, malgré la bonté du modèle. Rendez au contraire sur le papier les mêmes objets copiés d'après le relief, votre copie aura toute la grâce imaginable. Aussi notre grand maître, Michel-Ange, n'a-t-il jamais fait aucun de ces chefs-d'œuvre de peinture que nous admirons, sans en avoir exécuté auparavant le projet en relief.

J'ajouterai encore, pour relever l'art de la sculpture, que le statuaire, qui veut exceller dans son genre, doit être universel. S'il veut saisir, par exemple, la ressemblance d'un militaire, il doit avoir l'ame guerrière, et connaître la bravoure. Pour rendre un orateur, il faut que l'éloquence lui soit connue, etc. En un mot, la sculpture est la mère de tous les arts où il est question du dessin; et l'artiste qui excellera en ce genre, sera nécessairement tout à-la-fois bon opticien, bon architecte, excellent peintre, et plus habile à coup sûr en ce dernier genre, que ceux à qui l'art de la sculpture ne sera pas familier. Qu'est-ce que la peinture? L'image d'un objet réfléchi dans une fontaine: c'est l'ombre des choses, dont la sculpture exprime la réalité.

AUTRE DE JACQUES DE PONTORME,

PEINTRE,

AU MÊME.

TOUT le mérite et de la peinture et de la sculpture a pour base commune le dessin : voilà par où l'un et l'autre se distinguent, et c'est-là le point essentiel ; aussi quiconque possède à fond ce talent, est capable de peindre comme de sculpter. Or comment séparer deux arts qui n'ont qu'une seule et même source, où ils puisent à frais communs toute leur beauté ? Ou si l'on prétend faire abstraction de cette base réciproque, comment ne pas tomber dans des discussions interminables ? Le partisan de la sculpture, par exemple, dira que pour la perfection rien ne l'emporte sur un ouvrage arrondi de toutes parts par le moyen du tour. Il vantera ces endroits délicats, si scrupuleusement recherchés avec le burin que l'on ne conçoit pas que la main d'un homme ait été capable de conduire l'outil assez légèrement sur des corps aussi durs que l'est la pierre. Que n'aura-t-il point à alléguer sur la difficulté de produire un bras avancé en l'air qui n'est sou-

tenu par rien, et qu'il faut conduire à sa perfection, au risque de le rompre en le dégrossissant; sur l'impossibilité de réparer une faute, lorsqu'elle est commise; enfin sur la peine qu'il y a à faire accorder ensemble toutes les parties, attendu que l'effet ne s'en peut voir que lorsque tout est achevé? Voilà ce que peut dire, entr'autres choses, celui qui tient pour la sculpture, et il aura raison. Mais par où l'artiste vient-il à bout de vaincre ces difficultés? N'est-ce pas par la correction du dessin? Sans cette base, il fera sans doute à chaque pas des fautes grossières, et de quelque nature qu'elles soient, je les tiens aussi irréparables dans un art que dans l'autre. On peut encore, pour relever la sculpture, faire l'énumération des différens corps sur lesquels elle s'exerce, comme le marbre, le bronze, tant d'espèces de pierres différentes, le bois, la terre, etc., variétés qui demandent dans l'artiste beaucoup d'usage et d'expérience. Je ne parle pas ici de ce que cet art a de fatigant pour le corps, parce que, tout pénible qu'il est, la situation de l'ouvrier est en même-tems salutaire et contribue à fortifier sa complexion, ce qui n'est pas dans la peinture, où l'attitude est tout à-la-fois ennuyante et funeste à la santé.

Maintenant que ne peut-on pas dire en faveur

du peintre? Son audace et son courage vont, non-seulement jusqu'à vouloir imiter les productions de la nature, et les rendre avec la couleur qui leur appartient, mais même jusqu'à l'embellir. La nuit en peinture ne porte pas ce caractère d'obscurité, qui ne laisse rien entrevoir; elle est variée par des feux, par des éclairs qui l'embellissent. L'air est accompagné de petits nuages; une campagne, représentée voisine du spectateur, a un lointain qui la recule, et ainsi du reste; de façon qu'il est possible qu'un seul tableau vous remette tout à-la-fois sous les yeux tout ce que la nature a jamais pu inventer et produire. Le peintre a encore pour lui ce goût de discernement qui le rend si recommandable, et qui consiste à donner à chaque chose un port gracieux, à placer avantageusement ses objets, et à répandre de l'harmonie sur le tout ensemble. Cet art a aussi ses branches différentes. Il y a la peinture à fresque, à l'huile, en détrempe, à la colle; ce qui exige une grande habitude et beaucoup d'art pour connaître à fond le mélange des couleurs dans tous ces différens cas, et l'effet qu'elles doivent produire.

Quant à la qualification d'audacieux, que je me rappelle d'avoir donnée au peintre, je crois qu'elle lui convient pour prétendre, comme il

le fait, enchérir sur la nature, en tâchant de donner à une figure plane la vie et jusqu'à l'expression. Il n'eût pas eu cette témérité, s'il eût daigné réfléchir que lorsque Dieu créa l'homme, il le fit de relief, comme plus facile à animer sous cette forme. Cela devait nous servir, ce me semble, de leçon, et nous détourner de chercher à faire un miracle en animant une toile.

On peut appuyer ces raisonnemens d'exemples pour et contre. Ce n'est point dans les admirables ouvrages de relief de Michel-Ange, qu'ont le plus brillé la grandeur de l'imagination et la correction du dessin de cet artiste; mais dans ses tableaux, dans la régularité de ses profils. La peinture l'attacha toujours, comme étant la plus difficile à acquérir, et ouvrant à son vaste génie une plus riche carrière. Cependant il n'ignora pas que c'est de la scupture qu'elle emprunte son éclat et sa durée. En effet, cet art a l'avantage en ce point; avantage dont la vraie source est plutôt dans la nature même du marbre que l'on y emploie, que dans le mérite de l'ouvrier. C'est pourquoi je pense qu'il en est de ces deux arts comme du vêtement : l'un est, pour ainsi dire, l'étoffe de soie qui dure plus et est aussi plus chère; l'autre, je veux dire la peinture, ressemble au drap qui coûte et dure moins; lors-

que le lustre et le duvet en sont partis, on n'en fait plus de cas; mais quelle est la chose qui ne doive pas avoir de fin ?

AUTRE DE TRIBOLO,

AU MÊME.

(*On ne marque point qui était ce Tribolo.*)

Je voudrais pouvoir résoudre ce que vous me proposez. Ce n'est pas sans peine que j'éprouve combien je suis incapable de remplir là-dessus votre attente; cependant je vous aime trop pour ne vous pas dire mon avis en deux mots. Je crois d'ailleurs devoir cette franchise au zèle avec lequel je vois que vous cherchez à découvrir la vérité sur ce point; car je m'imagine que vous connaissez toutes les raisons qui de part et d'autre la contrebalacent. Voici donc ce qu'il m'en semble : le but de la sculpture est de montrer aux hommes la vérité, et de la leur faire toucher au doigt, de façon que tout le monde soit à portée de la connaître, fût-ce même un aveugle de naissance, qui pourrait, par le tact seul, en s'approchant d'une statue, dire si c'est un homme, ou une femme, ou un enfant qu'elle représente. Il

n'en est pas ainsi de la peinture : en vain chercherait-on à s'instruire en touchant, on n'y trouverait rien. D'où je conclus que cet art est un art trompeur qui ne présente pas la vérité, et s'éloigne en cela de la nature, qui n'en a jamais imposé aux hommes. Ainsi il y a, de la peinture à la sculpture, la même différence que de l'ombre à la réalité; en sorte que, pour moi, s'il fallait personnifier le mensonge, ce serait sous la forme d'un peintre que je le représenterais. Voici encore un fait certain : faites exécuter un même sujet par un peintre et un sculpteur égaux en mérite, vous trouverez toujours de plus, dans l'ouvrage du sculpteur, cet air de vérité qui assure à l'homme que ce qu'on lui présente est tel qu'il le voit; faites la même expérience, en prenant deux artistes égaux en mal-adresse, le mauvais statuaire aura toujours sur l'autre le même avantage. Aussi je me rappelle avoir vu à Rome un emblême où la sculpture est d'or massif et la peinture d'argent : la première tend la main droite, et l'autre la main gauche.

AUTRE DE MAITRE TASSO,

TRÈS-HABILE GRAVEUR EN BOIS ET ARCHITECTE.

JE n'avais osé jusqu'ici répondre à la lettre que vous m'avez écrite pour me demander mon avis sur la grande question de la prééminence entre la sculpture et la peinture, parce que, quand je l'ai reçue, la plupart de nos artistes de l'un et de l'autre genre, les peintres sur-tout, étaient soulevés contre vous et très-scandalisés des lettres que vous écriviez de toutes parts sur cette matière. Mais je passe par-dessus cet inconvénient.

Je n'entends ici décider que la question de la noblesse, et je dis que c'est à la sculpture qu'en ce genre le pas appartient, puisqu'elle a l'avantage d'être ce qu'elle paraît, au lieu que la peinture paraît simplement ce qu'elle devrait être, et ce qu'elle n'est pas, je veux dire, de relief. Prenez la sculpture en tout sens et de tous les côtés, par-tout vous trouverez la nature et même vous la toucherez. Dans la peinture, au contraire, tout se borne au plaisir de la vue. C'est ce qu'il

est facile d'éprouver, en visitant dans Rome les magnifiques chefs-d'œuvre qui s'y trouvent dans ces deux genres..... La peinture vous ravit, mais la sculpture vous enlève pour le moins autant. En un mot, la fin que le sculpteur se propose étant la plus noble, son art l'est aussi davantage. On ne saurait refuser de convenir que c'est lui qui approche le plus de cette nature qui m'a fait, comme vous me voyez, de relief, et qui veut que je sois rendu de même.

AUTRE DU BRONZINO,

PEINTRE,

AU MÊME.

Mon dessein est de vous écrire de la manière la plus claire et la plus courte cependant, qu'il me sera possible, touchant cette dispute de rang et de noblesse entre les deux arts qui font le plus d'honneur à l'industrie humaine : je veux dire, la sculpture et la peinture. Pour décider la question, je crois à propos de rapporter les raisons que chacune allègue en sa faveur, et d'en faire ensuite la comparaison. Je commence par vous prévenir cependant que c'est pour la peinture que

je crois devoir pencher, et que mon intention est de défendre ici ses droits, comme étant ceux qui me paraissent les plus légitimes et les mieux fondés. Cela ne m'empêchera pas de mettre très-fidèlement au jour et sans aucune partialité les raisons du parti contraire. Cette discussion demanderait, je l'avoue, attendu sa difficulté, un long et sérieux examen; aussi ne vous attendez pas à me la voir traiter à fond; mais je ferai cet examen, comme je vous l'ai dit, le plus clairement et le moins longuement qu'il me sera possible.

Ceux qui prennent le parti de la sculpture, ont coutume de relever d'abord l'avantage que cet art a sur la peinture, de durer plus long-tems. En conséquence, ils prétendent que l'un est plus beau et plus noble que l'autre. Plus, disent-ils, un chef-d'œuvre, qui a coûté à l'artiste des soins infinis pour le conduire à sa perfection, est solide et durable, plus long-tems il fait de plaisir. Il porte dans des âges bien plus reculés le souvenir tant des objets qu'il retrace que de l'ouvrier qui l'a fait : donc il est plus utile que la peinture, et produit de plus grands avantages. La difficulté est encore, selon eux, un mérite de cet art. Une statue est plus difficile à faire qu'un tableau, vu la dureté de la matière qu'on y

emploie, telle que le marbre, le porphyre, etc., joint à ce que l'on n'y a pas la ressource de réparer une faute commise, et que l'ouvrage se faisant par la soustraction des parties, on ne peut rajouter, si l'on a trop enlevé ; au lieu que la peinture permet d'effacer et de recommencer à l'infini. Donc, concluent les partisans de la sculpture, cet art demande plus d'adresse, de jugement et d'attention que l'autre, et par conséquent il est le plus noble et le plus relevé des deux. Ils ajoutent à cela que le but que l'un et l'autre se proposent étant d'imiter la nature, leur commune maîtresse, et la nature ayant donné du relief à tous ses ouvrages, celui qui l'imite en ce genre, remplit mieux la fin qu'il s'est proposée, en ne travaillant pas seulement pour la vue, comme la peinture, mais encore pour le tact ; qu'ainsi une statue s'apercevant par plus de sens qu'un tableau, est un ouvrage plus universel et qui réunit plus de perfections. Une autre raison que l'on allègue encore en faveur de cet art, c'est que le sculpteur ayant à présenter son ouvrage sous autant de points de vue qu'il y a de parties dans le cercle où l'on peut se placer pour l'envisager en tournant autour, il faut qu'il le travaille de toutes parts, et que sa figure soit dessinée aussi correctement par derrière et sur les côtés qu'en

face : au lieu que le peintre n'offre jamais qu'un seul et même point de vue, encore le choisit-il selon sa fantaisie ; et pourvu que du côté qu'il présente son objet, il le fasse avec grâce, tous les autres lui sont indifférens. Donc, ajoute-t-on, la sculpture est plus difficile et demande plus d'habileté. Outre qu'il est plus agréable de retrouver dans la même figure toutes les parties d'un même objet, et de pouvoir y admirer successivement le visage, la poitrine, les flancs, la chûte des reins, la position des épaules et des bras, et de considérer la parfaite harmonie qui règne dans tout cet assemblage, plaisir complet que n'offre pas la peinture.

Enfin, pour rehausser la sculpture, ses sectateurs avancent que les vues qu'elle se propose sont plus relevées que celles de la peinture ; que son objet est d'orner les villes et les places publiques de monumens de bronze ou de marbre en l'honneur des grands hommes, de contribuer à leur immortalité, et d'animer par-là les autres du desir de la gloire, et d'obtenir un pareil honneur. Ils n'oublient pas d'ajouter encore que cet art est bien plus véridique que l'autre, en ce que les proportions y sont réelles, et ne peuvent s'y donner par la simple apparence, comme dans la peinture. Enfin ils se rejettent sur son utilité, et ils prouvent qu'en ce genre elle l'emporte encore, étant employée

dans presque tous les ouvrages publics, comme fontaines, mausolées et autres morceaux d'architecture; au lieu que ce qui sort des mains du peintre n'est qu'une pure fiction qui tend uniquement à l'amusement, et n'est d'aucune utilité réelle.

Ceux qui au contraire tiennent pour la peinture, ne manquent pas de répliques à toutes ces raisons; et pour commencer par la première, qui est la durée, ils répondent que cet avantage n'est point un effet de l'art, mais de la nature qui a formé le marbre et le porphyre dont se sert le sculpteur, et qui leur a donné ce caractère de solidité qui fait que l'ouvrage subsiste plus longtems; qu'ainsi c'est à elle que la gloire de cette solidité de la matière appartient, non à l'art qui ne fait qu'en limer et polir, comme on sait, la superficie.

Quant à la seconde objection qui roule sur la peine de l'artiste ayant un sujet aussi dur à traiter que la pierre, et sur la difficulté de réparer, si par malheur il a trop enlevé, on répond encore que, si l'on entend parler de la fatigue corporelle, loin que cela rende un art plus relevé, c'est au contraire ce qui l'avilit, attendu que plus il tient au mécanisme, moins il est estimé; autrement les plus nobles métiers seraient ceux de carriers, de paveurs, de paysans qui bêchent la terre, etc. Si

c'est de la fatigue d'esprit et de sa contention qu'il s'agit, la peinture, ajoutent ses partisans, non-seulement en cela ne le cède point, mais l'emporte même beaucoup sur l'autre. A l'égard de la difficulté, ou pour mieux dire, de l'impossibilité de remettre lorsqu'on a trop enlevé, la réponse est qu'il n'est point ici question de ces sculpteurs ni de ces peintres qui ne semblent nés que pour déshonorer les beaux-arts, mais de ceux qui y excellent : or un grand artiste ne tombera jamais dans l'inconvénient d'avoir enlevé plus qu'il ne fallait de son bloc, sans quoi il pécherait essentiellement contre les règles. Il commencera donc par ébaucher son ouvrage, de façon qu'il soit ensuite le maître de laisser ou d'enlever ce qui convient, beaucoup plus aisément même que le peintre. Mais en supposant qu'il fût inévitable d'ajouter à une partie trop évidée, qui ne sait combien cela est facile? Ne voit-on pas tous les jours des statues de plusieurs pièces? Combien n'y en a-t-il pas dont on refait après coup le buste ou les bras? La dextérité même de l'art consiste à réunir ces différens morceaux, de façon que cela ne s'aperçoive pas; et lorsqu'on y a réussi, une statue a beau être de plusieurs pièces, elle ne perd rien de son mérite.

Enfin, pour réponse à la troisième objection,

les défenseurs de la peinture disent qu'il est bien vrai que ces deux arts tendent au même but, qui est l'imitation de la nature, mais que celui des deux qui travaille en relief, n'en est pas pour cela plus parfait que l'autre. L'avantage du relief est un de ceux dont l'honneur est encore dû tout entier à la nature. C'est elle qui a placé dans la matière ces dimensions de longueur, largeur et profondeur, qui constituent le relief. L'art ne fait que développer sous une certaine forme ces propriétés, ou pour mieux dire, appliquer aux corps qui les possèdent une détermination extérieure, qui ne consiste qu'en lignes superficielles. La même réponse sert encore à l'objection de la pluralité des sens que la sculpture contente : c'est toujours la nature qu'il faut admirer en cela.

LETTRE DE FRANÇOIS SANGALLO,

SCULPTEUR,

AU MÊME.

VERSÉ, comme vous l'êtes, dans toutes sortes de sciences, vous n'aviez pas besoin assurément de mes lumières pour décider la question que vous me proposez; et en supposant même qu'elle fût

épineuse, vous seriez venu à bout de la résoudre sans le secours de personne. Mais la façon obligeante dont vous vous y prenez, exige du retour, et je me sens indispensablement obligé de satisfaire la noble curiosité qui vous anime, malgré la difficulté de l'entreprise, qui devrait plutôt m'engager au silence. Pour vous obéir donc en partie, je vous dirai d'abord ce que vous n'ignorez pas : c'est que la peinture est un art très-noble, et dont les anciens faisaient beaucoup de cas, vu les difficultés qu'y rencontrent ceux qui la cultivent. Vous savez encore que dans ce monde chaque chose se présente sous deux faces, et que si la peinture a ses désagrémens, elle ne laisse pas de faire éprouver à l'artiste un plaisir secret qui le dédommage.

Il contemple avec satisfaction la réalité qu'il vient de donner, en peu de tems et à peu de frais, à une idée dont il est le père; ce mélange agréable des couleurs, si flatteur pour la vue, le réjouit. L'exécution vient-elle à ne pas répondre d'abord à son dessin, il a l'agrément d'effacer autant de fois qu'il lui plaît, et de faire renaître divers objets sur sa toile jusqu'à ce qu'ils lui plaisent. C'est principalement à cet avantage que nous sommes redevables de la perfection où cet art est parvenu. Sans ce pouvoir d'effacer et de

refaire sur-le-champ, tous nos grands maîtres, moins animés par la possibilité du succès, n'eussent pas poussé si loin leur scrupuleuse exactitude. Un autre motif de contentement que fournit encore la peinture à ceux qui l'exercent, c'est qu'ils n'ont jamais qu'un seul point de vue de leur objet à perfectionner. Si c'est, par exemple, une nudité de face, pourvu que le côté qui s'en aperçoit, c'est-à-dire, tout l'abord antérieur, soit régulier, ni le dos, ni les côtés ne l'occupent point; ce qui est d'autant plus heureux, que le peintre, comme on sait, ne présente jamais une figure nue tellement disposée, qu'on puisse la voir et l'examiner tout autour, comme dans la sculpture. Le peintre a donc l'avantage de choisir l'attitude qui lui paraît la plus gracieuse, et d'y mettre toute son attention. Enfin j'ajouterai que cet art a encore l'agrément de ne point fatiguer le corps, et de pouvoir s'exercer par un homme délicat, sans qu'il en soit incommodé. Il est donc vrai que toute chose a, comme je vous l'ai dit, son bon et son mauvais côté. Retournez en effet la médaille, vous apercevrez des difficultés considérables, telles que le mélange des couleurs pour la diversité des nuances, et le traitement des ombres, d'où dépend tout l'art de la peinture, et ce merveilleux secret qui consiste à faire saillir

les objets sur le plan uni d'une toile, ou à les y représenter tellement enfoncés que l'œil du spectateur s'y trompe, et croye voir du relief où il n'y en a pas; car voilà le vrai but et le point de la perfection que cherche tout peintre un peu jaloux de sa réputation. Mais ce n'est pas sans peine qu'on y atteint; et quiconque y est parvenu mérite les plus grands éloges. La difficulté est telle selon moi qu'un peintre de la seconde classe est encore, à mon avis, un homme rare et recommandable. Malheureusement pour cet art, il n'est plus de Mécènes, et l'on ne s'avise guères de nos jours de payer les chefs-d'œuvre, soit de peinture, soit de sculpture, comme autrefois, au poids de l'or. Qu'arrive-t-il de là? C'est que les hommes quittent le noble chemin de la gloire, pour tenter la fortune par des voies moins honorables.

Voilà ce que j'avais à vous dire sur la peinture; venons maintenant, pour remplir notre tâche, à l'art dont vous parlez, je veux dire, à celui des *statuaires;* car c'est ainsi que les anciens nommaient ceux qu'aujourd'hui le vulgaire appelle *sculpteurs*. Il est très-noble sans contredit : le nom d'art ne lui convient même que relativement à la fatigue corporelle qu'il occasionne; car, si on les considère du côté des facultés spirituelles qu'il

exige, telles que l'imagination et la présence d'esprit, il mérite le nom de science. Cependant je vous dirai que, depuis que votre lettre m'est parvenue, j'ai beaucoup réfléchi sur cette matière : j'en ai cherché le côté le plus favorable, je veux dire, ce que l'art a de plus satisfaisant, comme je viens de vous le faire voir dans la peinture, mais fort inutilement. De quelque côté qu'on l'envisage, on n'aperçoit que fatigues, embarras, difficultés, désagrémens; ce ne sont que sujets perpétuels d'alarmes et d'inquiétudes, tant que dure l'ouvrage. Ce n'est que lorsqu'il est achevé que la satisfaction se manifeste, et qu'on goûte le plaisir du repos, que tant de fatigues ont rendu piquant et nécessaire. Entrons dans le détail, pour mieux vous en convaincre. D'abord le sculpteur n'a pas seulement besoin d'autant de correction que le peintre dans le dessin; il faut encore, s'il est permis de parler ainsi, qu'il le sache mieux qu'aucun autre artiste, et le possède plus en détail, attendu que la diversité des attitudes est plus grande dans son art. Je veux dire que le même objet, une nudité par exemple, rendue par le peintre et par le sculpteur, offrira chez le dernier plus de parties que sur la toile, où un côté seul est aperçu; au lieu que, dans la statue, il y a autant d'attitudes que de points de vue dif-

férens. C'est une figure qui, pour ainsi dire, en rassemble nombre d'autres, selon le côté d'où on l'envisage. Donc il faut une connaissance plus étendue du dessin dans le sculpteur, ce qui rend en cela son art plus difficile que l'autre.

Mais passons cela. La première difficulté que l'artiste a à surmonter, c'est celle de se pourvoir de sa matière, je veux dire de marbre: car pour le bronze et les autres matières, je n'en parle pas, puisqu'ils lui sont forts inférieurs. Or comment l'artiste se procurera-t-il du marbre? Le prix en est si considérable qu'il n'y a qu'une république ou un souverain qui puisse en faire la dépense. Si, par malheur pour cet homme, son mérite ne perce pas jusqu'à eux, le voilà hors d'état d'exercer son savoir faire, ce qui n'arrive que trop souvent: car l'envie est sans cesse à épier le talent, mais pour l'étouffer, et l'empêcher de se produire. La cour, toujours faite pour ignorer la vérité, croit son témoignage. Et en effet, obsédée par mille gens qui, pour avoir vu trois ou quatre médaillons, et s'être meublé la mémoire de deux ou trois mots de l'art, font profession d'être connaisseurs, comment ne s'y laisserait-elle pas tromper? Ces gens louent ou blâment d'un ton décisif, quoique sans y rien entendre; ou, pour mieux dire, à travers mille flatteries basses, que leur arrache

sans cesse l'ambition de se voir considérés, ou la crainte de perdre le crédit qu'ils croient avoir auprès du prince, ils blâment constamment les autres, pour mieux se faire valoir. Souvent même la conformité d'ineptie, de méchanceté et de jalousie, venant à former entr'eux une espèce de liaison, vous les voyez se liguer d'un commun accord, pour censurer tout ce qu'ils voyent, et ne trouver qu'eux dignes d'éloge: complots odieux qui annoncent le peu qu'ils valent; car s'ils se sentaient un mérite réel, chacun travaillerait de son côté à le mettre au jour, louant dans autrui sans partialité et généreusement ce qui mériterait de l'être, et ne méprisant que l'ignorance. Tel est le caractère des gens vertueux et vraiment estimables. Vous trouverez sans doute que je m'éloigne un peu trop de mon sujet: c'est lui au reste qui m'a conduit à cette digression, qui vous fera sentir à combien d'inconvéniens la sculpture est sujette. Mais revenons à notre argument. Sans l'aide donc de ce souverain ou de cette république, notre sculpteur ne peut exercer son talent. Il faut qu'il renonce à l'art, en maudissant la nature qui l'a engagé inutilement dans une pareille carrière. Poëtes et philosophes, que vous êtes heureux de pouvoir seuls, et à si peu de frais, mettre au jour vos productions! Sup-

posons à présent que l'on ait accordé à notre artiste le marbre qu'il demandait ; que d'hommes, que de machines et de leviers ne faudra-t-il pas pour remuer cette masse énorme ! Cela fait, c'est à l'artiste à s'armer ensuite d'une patience et d'une persévérance de plusieurs années, selon la nature de l'ouvrage, et à soutenir pendant tout ce tems son imagination sur le même ton, ce qui n'est pas peu de chose. Le plus long ouvrage de peinture peut aller à un an ; mais il n'en est pas de même en sculpture : les longueurs de ce travail sont incompréhensibles. Si ceux qui ne sont pas au fait de cet art, savoient tout ce qu'il renferme de peines et de difficultés, ils en demeureraient interdits. Quand il n'y aurait que la fatigue du corps, qui tantôt est renversé, tantôt prosterné, et prend mille autres attitudes gênantes, sans oublier ce pesant maillet qu'il faut toujours avoir levé, et ce ciseau qui fatiguerait à la longue l'homme le plus robuste et le mieux constitué ; le sculpteur, au bout de sa journée, se trouve couvert de sueur et de poussière, et dans un état à rougir de sa propre figure. Voilà du côté du corps les agrémens et la satisfaction que cet art procure. Examinons-le maintenant par un autre endroit, et voyons ce qui se passe dans la tête du sculpteur. J'y vois

une crainte perpétuelle que sa matière ne vienne à lui manquer, soit par la rencontre de quelque défectuosité, soit par sa faute à lui-même : car que l'un ou l'autre cas arrive, voilà le statuaire hors d'état de continuer ; ou s'il a la témérité de reprendre l'ouvrage, malgré ce défaut, il est dans l'obligation du moins d'y rajuster une pièce, ce qui fait un très-mauvais effet.

Le peintre ne court pas ces risques ; il efface tant qu'il lui plaît, et recommence sans qu'il y paraisse ; au lieu que le sculpteur, en cherchant même à réparer sa faute, s'affiche pour ignorant et mal-adroit. Voyez donc par-là combien cette profession est épineuse. Je ne vous ai cependant rien dit de cette dureté du marbre, qui est cause que l'ouvrage exige tant de tems pour être conduit à sa perfection, et par conséquent tant de courage, d'assiduité et de patience de la part de l'ouvrier ; car les progrès que l'on fait en ce genre de travail, ressemblent à ceux de la nature ; ce n'est qu'à la longue qu'ils deviennent sensibles : aussi étoit-ce très-à-propos que ce statuaire à qui Alexandre-le-Grand demanda ce que c'était que la sculpture, répondit : *C'est une seconde nature.* Ces paroles ont été depuis gravées sur la pierre et sont passées en sentence. Que l'on cherche aujourd'hui parmi les gens de cet art des philoso-

phes de la trempe de celui qui fit cette réponse, en trouvera-t-on ? Que dis-je ! la plupart sont fiers, grossiers, avares, envieux, médisans, peu dignes du nom de *virtuoses*, puisqu'ils sont au contraire le vice même personnifié : voilà ce que produit en eux la haute fortune dont ils jouissent aujourd'hui, mais qui ne fait que mieux sentir le peu de noblesse et d'élévation dont leur ame est susceptible. Revenons à la sculpture. Voici encore un nouvel inconvénient qu'elle présente : c'est que si l'ouvrier a, par inadvertance, trop enlevé de son bloc, et qu'il veuille y remédier, plus il dégrossit, plus il gâte son ouvrage, et plus sa matière décroît ; de façon que le mal est si difficile à réparer, qu'il n'y a que les gens du métier qui puissent le concevoir. En voilà assez pour vous faire juger des désagrémens de cet art. Je vous laisse maintenant à décider laquelle des deux professions l'emporte sur l'autre. Il est bien vrai que la sculpture promet à celui qui y réussit une gloire durable, et qu'elle le rend immortel ; car si quelque chose en ce monde a la solidité en partage, c'est le marbre. La matière employée dans toutes les autres sortes d'ouvrages dégénère bientôt, au lieu que la sculpture n'a rien à redouter, par exemple, ni du feu, ni de la glace. Le tems seul, ce destructeur universel, parvient enfin, mais non sans

peine, à l'endommager : ainsi le statuaire est payé de toutes ses peines par le point de vue flatteur d'une gloire durable, et l'on peut placer ici à propos une maxime de notre divin Dante, qui veut que l'on juge de la perfection d'une chose par la vivacité du plaisir et de la peine tout ensemble qu'elle est capable de faire éprouver. Or, il est certain que si les désagrémens sont aussi considérables que nous venons de le voir, le plaisir et la satisfaction de vivre long-tems dans l'avenir sont bien suffisans pour les compenser tous, quels qu'ils soient. Je conclus donc en disant que si la peinture a la difficulté des ombres et de la lumière, la sculpture en trouve dans la coupe de la matière qu'elle emploie : dans l'une, ce sont les profils ; dans l'autre, la multiplicité des points de vue pour le même objet. La peine du peintre consiste à faire bien saillir ses sujets sur une surface plane, telle que la toile ; celle du sculpteur, à ne pouvoir réparer sa faute lorsqu'il a trop enlevé de matière, sans qu'il y paraisse. Enfin le premier fait, avec moins de peine et de tems, des ouvrages que le feu, l'eau, le froid, peuvent gâter très-facilement ; tandis que le second enfante, après de longs et de rudes travaux, un chef-d'œuvre que la seule longueur du tems peut altérer. D'où je crois pou-

voir tirer la conséquence que la sculpture, comme plus difficile et plus durable, est des deux arts le plus noble, puisque c'est par leur solidité que les choses acquièrent le titre d'immortelles ; et quand elle n'aurait que cette qualité, qui seule la rend recommandable, elle est plus que suffisante pour qu'aucun autre art ne puisse point entrer en comparaison avec elle, pour confondre ses adversaires: je pourrais m'étendre encore plus que je n'ai fait sur cette matière ; mais je crains de multiplier mal à propos les moyens. Je ne vous dirai rien par conséquent de tous ces différens genres de sculpture qu'on nomme bas-reliefs à demi-saillans et de trois quarts, qui ont chacun leurs difficultés.

Je n'ai plus qu'une seule preuve à vous donner de la supériorité de la sculpture, par rapport aux difficultés. Vous savez qu'en Flandre, dans la France, et même en Italie, il n'est pas rare de voir des femmes estimées pour leur habileté en fait de peinture ; mais nulle part, ni en aucun tems, vous n'en trouverez qui se soient mêlées de sculpter. Ce que j'en dis, au reste, n'est pas pour déprécier l'autre art, mais seulement pour vous faire voir combien la peinture est bornée relativement à la sculpture, que l'on peut vraiment qualifier d'infinie.

« Vous voulez savoir de moi, écrit à Varchi » le célèbre George Vasari (1), ce que je pense » sur la prééminence de la sculpture et de la » peinture : il s'éleva pendant mon séjour à Rome » une dispute à ce sujet, et je fus pris pour juge. » Je recourus à Michel-Ange qui me répondit d'un » air chagrin : *La sculpture et la peinture ont un* » *même objet également difficile à remplir ;* et ce » fut tout ce que je pus tirer de ce grand homme. » Il n'appartient qu'à la peinture de représenter » les vents, les tempêtes, les pluies, les éclairs, » la transparence des eaux, les ombres de la nuit, » et l'éclat du jour. Elle seule peut varier la cou- » leur des chairs, ainsi que de tous les objets, » offrir des lointains et donner du mouvement » aux nuages. Comment le sculpteur pourra-t-il » représenter un arbre dépouillé de son feuillage

(1) George Vasari d'Arezzo, peintre et architecte, a été le premier qui ait écrit les vies des peintres. Ce fut sur les invitations et les instances de Paul Jove, d'Annibal Caro, de Molza, etc., qu'il composa son excellent ouvrage, le meilleur de tous ceux qui ont été faits sur cette matière. On accuse Vasari d'avoir parlé avec trop de partialité des peintres de son pays. Ce défaut lui est commun avec tous ceux qui ont écrit les vies des artistes, et, sur-tout si l'on en croit les Italiens, avec les écrivains français.

» par un coup de vent, ou frappé et brûlé des » feux de la foudre, en sorte que le spectateur » voie tout-à-la-fois le vent, la flamme et la fu- » mée ? D'ailleurs, peut-on disconvenir que le » dessin, qui est incontestablement l'ame des arts » dont il s'agit ici, ne soit plus le propre de la » peinture que de la sculpture (1) » ? Vasari ajoute que la peinture est un art dont toutes les parties doivent être regardées comme autant d'arts profonds et difficiles.

Raphaël d'Urbin, dans une lettre qu'il écrit au comte Balthazar Castiglione, s'exprime ainsi sur les travaux, dont le pape Jules II l'avait chargé : « Le pape, en me confiant le soin de la fabrique » de Saint-Pierre, vient de mettre un pesant » fardeau sur mes épaules; j'espère cependant ne » pas y succomber. Le modèle que j'ai tracé plaît » à sa sainteté, ainsi qu'aux hommes de génie à » qui je l'ai communiqué. Mais ma pensée s'élève » encore plus haut : j'aspire aux belles formes des

---

(1) Ce que dit ici Vasari est-il bien exact? Le dessin paraît encore plus nécessaire au sculpteur qu'au peintre. Il s'en faut bien que le premier trouve dans son art les ressources infinies que la couleur fournit au peintre, pour sauver les défauts de correction et de pureté dans les formes.

» édifices anciens, et je ne sais s'il en sera de ma » hardiesse comme de celle d'Icare.

» Je m'estimerais un grand homme si mon » tableau de la *Galathée* renfermait une partie » des beautés que vous m'assurez y avoir trou- » vées. Il est vrai que je cherche le beau, et que » *n'y ayant rien de si rare que les bons juges* » *et les belles femmes* (1), je me sers d'une cer- » taine idée qui me vient dans l'esprit, et au flam- » beau de laquelle j'épure mes formes ».

Que de chaleur et d'intérêt dans la manière dont Annibal Carrache décrit à Louis Carrache, son cousin, les impressions que la vue des ouvrages du Corrège avait faites sur son ame ! « Tout ce que je vois ici me confond. Quelle vérité ! » quel coloris ! quelle carnation ! les beaux enfans ! » ils vivent, ils respirent, ils rient avec tant de » grâce et de vérité, qu'il faut absolument rire » et se réjouir avec eux (2). J'écris à mon frère » pour l'engager à venir me trouver : ah ! qu'il » vienne, et qu'il ne me rompe plus la tête de

(1) *Ma essendo carestia de i buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente.*

(2) *Puttini del Correggio spirano, vivono, ridono con una grazia e verita, che bisogna con essi ridere e rallegrarsi.*

» ses beaux discours et de ses dissertations éter-
» nelles (1). Au lieu de perdre notre tems à
» disputer, ne songeons qu'à saisir la belle ma-
» nière du Corrège, c'est le seul moyen d'hu-
» milier nos rivaux . . . . . Mon cœur se brise
» de douleur, quand je pense au sort malheu-
» reux de ce pauvre Antoine (c'est le Corrège).
» Un si grand homme, si toutefois il ne mérite
» pas d'être appelé plutôt un ange (2), s'ense-
» velir dans un pays où jamais il ne fut connu,
» et y finir misérablement ses jours ! Ah ! lui et
» le Titien feront éternellement mes délices. Ne
» me vantez plus votre Parmesan. Qu'il y a loin
» de ce peintre au Corrège ! Celui-ci a tout puisé
» dans sa tête : ses pensées, ses conceptions sont
» à lui ; il n'a eu de maître que la nature. Tous
» les autres recourent tantôt au modèle, tantôt
» aux statues, tantôt aux dessins, ils nous pré-
» sentent les choses comme elles peuvent être :
» le Corrège les offre telles qu'elles sont. Je ne
» sais pas m'expliquer ; mais je m'entends ; Au-

---

(1) Augustin Carrache était poëte et bel esprit. Il aimait à parler de son art, et en parlait très-bien : il impatientait Annibal qui avait moins de savoir et d'esprit, mais beaucoup plus de génie que son frère.

(2) *Se pure uomo, e non piùtosto un angelo in carne.*

» gustin, mon frère, vous dira tout cela infi-
» niment mieux que je ne pourrais faire ».

Passons aux lettres de Vincent Borghini. Quel homme que ce Borghini ! quelle étendue de connaissances ! quelle fécondité d'idées ! quelle force et quelle richesse d'imagination ! Tout ce qu'en ses jours solennels l'ancienne Rome étala de grandeur, de pompe et de magnificence, Borghini le rassemble dans l'esquisse qu'il trace de la fête que Cosme I, duc de Florence, avait ordonnée au sujet du mariage du prince François son fils, avec Jeanne d'Autriche. Arcs de triomphe, pyramides, obélisques, quadriges, fontaines, théâtres, statues équestres et pédestres; les idées les plus sublimes, les plus honorables pour sa patrie et pour son souverain, les moyens de les exécuter, l'art de leur donner le plus grand effet; voilà ce qu'on trouve dans la lettre où Borghini expose le plan de la fête dont son souverain l'a chargé. Il connaît les lieux, les emplacemens et les espaces; il indique les divers embellissemens dont ils sont susceptibles; il imagine tous les sujets, il trace les mesures, il assigne les proportions. Les rayons de son génie s'étendent à tout; ils éclairent, ils échauffent et les cabinets des architectes, et les atteliers des sculpteurs et

des peintres. Cet homme occupait au milieu des arts la place que l'antiquité donnait à Apollon au milieu des muses.

Avec quel enthousiasme Louis Carrache, dans une de ses lettres à dom Ferrand Carlo, annonce les talens naissans de François Barbieri, dit le Guerchin ! « Nous avons, dit-il, ici un jeune » homme qui est aussi habile dessinateur que grand » coloriste : c'est un prodige, c'est un monstre ; » je ne vous dis rien de trop, ses ouvrages épou- » vantent nos plus grands peintres ».

Il s'en faut bien qu'avant Louis XIV on eût en France ce sentiment et ce goût des arts, que la grande ame de ce monarque y a su répandre. Dans presque toutes les lettres que le célèbre Poussin écrivit de Paris au commandeur del Pozzo, on trouve des marques de son mécontentement et de son chagrin. « Si je restais long-tems dans » ce pays, lui dit-il, je serais forcé de devenir » un barbouilleur, comme tous les autres. On n'y » a nulle connaissance de l'antique. J'ai déjà » commencé à peindre la grande galerie ; mais » j'ai beau faire des dessins et en grand et en » petit, personne ne seconde mes vues. On m'oc- » cupe à dessiner des ornemens de cabinets et » de cheminées, des frontispices et des couver-

» tures de livres. On me demande aujourd'hui » une chose, demain une autre ; on m'a fait venir » sans objet : on ne sait à quoi m'employer (1) ». Faut-il être surpris que le Poussin, de retour à

(1) Le Poussin, écrivant de Paris au même, décrit ainsi les bizarreries de notre climat : *Queste sono le stravaganze di questo paese. Quindici dì sono che l'aria si era fatta soave fuor di modo ; ed ogni augelletto commin-ciava col canto a rallegrarsi per l'apparente primavera ; ogn' arboscello comminciava a spuntar le tenere frondi, e le odo-rante viole con l'herbe molli ricoprivano la terra poco avanti polverosa e inaridita dall'orrido fresco. Ecco in una notte un vento di Tramontana eccitato dalla forza della luna rossa, cosi la chiamano in questo paese, con una foltissima neve, che respinge il bel tempo troppo frettoloso certamente più lungi da noi che dal mese di gennaio.* « Il y a quinze jours » que l'air s'était extrêmement adouci : les petits oiseaux, » croyant voir déjà le printemps, avaient commencé à » chanter et à s'égayer ; les arbustes avaient aussi com-» mencé à pousser leurs tendres feuilles ; et les violettes, » dont l'odeur est si douce, mêlées parmi l'herbe nais-» sante, avaient tapissé la terre, qui, peu de tems au-» paravant, était poudreuse et désséchée par l'horrible » froid que nous avions essuyé. Voici qu'en une nuit un » vent du nord, *excité par la lune rousse*, comme on » la nomme dans ce pays, accompagné d'une neige très-» épaisse, repousse le beau tems plus loin de nous cer-» tainement qu'il n'était au mois de janvier ». Le Pous-sin écrivait le 14 mars.

Rome, ait embrassé avec transport les colonnes de la rotonde?

On lit dans ce recueil que Niccolo Tornioli, peintre siennois, avait trouvé le secret de teindre le marbre et d'y faire passer la couleur à un doigt de profondeur. Il peignit ainsi une sainte Véronique ; le marbre fut coupé et les traits étaient reproduits. M. le comte de Caylus, qui emploie tous ses momens et une grande partie de ses revenus à étendre la sphère des arts qu'il cultive et qu'il éclaire, a fait récemment la même découverte, et s'est empressé de la répandre.

Le premier volume de cette collection est terminé par plusieurs lettres de Salvator Rosa au docteur Ricciardi son (1) intime ami. C'est une chose frappante que l'analogie qui se trouve entre la manière d'écrire de cet artiste et sa manière de peindre. On croit, en lisant ses lettres, voir ses tableaux et ses estampes : c'est la même fougue, la même bizarrerie, la même singularité.

« Jugez, dit-il, au sujet d'un procédé dont » il se plaint, jugez de la situation où je dois

(1) Jean-Baptiste Ricciardi était professeur de philosophie morale dans l'université de Pise, et un des meilleurs poëtes de son tems.

» me trouver, moi qui suis tout bile, tout es-
» prit, tout feu (1)..... Excusez-moi, si je
» ne vous écris pas plus au long aujourd'hui:
» j'ai la tête pleine d'horreurs, de tumulte et
» de carnage; je suis comme un Alecton ». Son goût pour les lieux escarpés et sauvages éclate dans la lettre qu'il écrit à son retour de Lorette. « Je viens de faire un voyage bien plus curieux,
» bien plus pittoresque que celui que j'ai fait à
» Florence. Les teintes d'une des montagnes que
» je viens de voir sont cent fois plus belles que
» tout ce que j'ai vu dans toute l'étendue de la
» Toscane. Votre Verucola, que je croyais avoir
» quelqu'horreur, est un jardin, en comparaison
» des roches que j'ai parcourues (2) ». Mais rien n'est plus propre à faire connaître le caractère de Salvator que sa réponse au même Ricciardi, sur ce que celui-ci s'était plaint du refus que faisait Salvator de mettre plus de deux ou trois figures dans des tableaux que Ricciardi lui avait

(1) *Tutto bile, tutto spirito, tutto fuoco.*

(2) Il décrit encore ainsi la cascade de Terni. *Viddi a Terni la famosa cascata del Velino fiume di Rieti : cosa da far spiritare ogni incontentabile cervello per la sua orrida bellezza, per vedere un fiume che precipita da un monte di mezzo miglio di precipizio ed innalza a sua schiuma altretanto.*

demandés. « Je suis extraordinairement surpris » qu'une tête comme la vôtre ait différé jusqu'à » ce jour à éprouver ce que vaut Salvator Rosa, » et de quelle trempe est son amitié. Si vous » parlez sérieusement, je dois croire que vous » ne me traitez avec tant de liberté, que parce » que vous imaginez que je vous ai quelqu'obli- » gation ; mais quand cela serait, sachez que je » connais les bornes de la patience, et que je » sais jusqu'à quel point il convient de supporter » les duretés de son ami. Ni vous ni moi nous ne » sommes des divinités; et si vous êtes un homme, » et un grand homme auprès de moi, je ne pré- » tends nullement être un zéro auprès des autres. » Que d'exclamations ! que de plaintes ! que de » folies ! que d'extravagances ! et pourquoi ? » Parce que je n'ai pas voulu mettre dans vos » tableaux plus de deux ou trois figures. Appre- » nez, M. le docteur, que, quand je me serais » borné à vous donner, je ne dis pas deux ou » trois figures de ma main, mais une seule, je » croirais en avoir assez fait pour vous contenter, » et accompagner non-seulement votre ridicule » bambochade, mais (vive Dieu) le meilleur » ouvrage du plus grand peintre..... Tiens, Ric- » ciardi, s'il s'agissait ici d'un objet littéraire, » je te céderais de grand cœur. Mais, quand tu

» me soupçonneras d'ingratitude, je te montre-
» rai les dents, sinon pour te mordre, du moins
» pour me défendre.... Je vous avoue, que depuis
» que je vous connais, c'est pour la première
» fois que vous m'avez déplu, et que je n'aurais
» jamais imaginé qu'un ami tel que vous pût
» douter de la bonté de mon cœur, la chose
» du monde dont je me pique le plus, et qui doit
» me faire le plus d'honneur. Les artistes d'un
» caractère aussi fougueux et d'un génie aussi
» bizarre que le mien, ne doivent point être in-
» quiétés; il faut plutôt leur laisser la plus grande
» liberté, et croire que la moindre production
» d'un peintre classique est faite pour être esti-
» mée et louée par quiconque a la connaissance
» de l'art. Un seul vers d'Homère, M. le doc-
» teur, vaut mieux que le poëme entier d'un
» Chérile. Je n'en dirai pas davantage; je sens
» que ma colère s'en augmenterait. O ciel?
» vit-on jamais sottise pareille? Juger des senti-
» mens de son ami, et de son ami peintre, par
» la quantité des figures qu'il met dans ses ta-
» bleaux! Gardez, gardez ces petites attentions,
» ces observations scrupuleuses pour vos poésies,
» et non pour mon ame qui ne saurait jamais
» avoir le moindre tort envers vous. Adieu. Si
» vous vous plaignez que j'aie le cœur trop franc

» et la langue trop libre, je m'oblige à vous flat-
» ter, à vous louer, quand vous vous montre-
» rez aussi ridicule. Je vous embrasse de toute
» mon ame, et suis votre véritable ami ».

Il fallait que les satyres de ce peintre lui eussent attiré bien des chagrins et fait beaucoup d'ennemis, puisqu'il dit qu'*il souhaiterait s'être cassé le col avant d'avoir commencé à les écrire* (1); mais si le poëte était haï, l'artiste était estimé, et l'un et l'autre se faisaient craindre. « Mes ennemis, » disait Salvator, n'ont qu'un feu de paille, le » mien est d'Amiante ». *I loro fuochi sono di paglia, e i miei di pietra Amianto* (2). Ainsi,

---

(1) Ces satyres sont pleines de force et de poésie. On a prétendu qu'elles n'étaient pas de lui; mais le fameux Redi a prouvé qu'il en était le seul auteur. On les a réimprimées à Paris.

(2) Salvator Rosa cultiva la peinture et les lettres avec la même application. Pauvre dans son enfance, malheureux dans sa jeunesse, forcé de vendre pour rien ses tableaux à des brocanteurs qui, pour profiter de ses travaux, n'avaient garde de le faire connaître, il s'attacha au cardinal Brancaccio, protecteur solide des arts, de qui le goût revit aujourd'hui dans la branche de sa maison, établie en France. Il le suivit dans son évêché de Viterbe, où il fit le tableau de saint Thomas. Il s'y lia d'amitié avec Antonio Abbate, qui célébra ses ouvrages, et dont la muse réveilla celle de Salvator. De retour à Na-

non-seulement ces lettres contiennent des particularités très-curieuses, concernant l'histoire des

---

ples sa patrie, et mécontent de la manière dont il fut reçu, il quitta bientôt cette ville pour revenir à Rome. Il acheta des livres, fit des vers, et les charmes de son entretien lui attirèrent une foule d'amis de son âge. Tout le monde voulut le connaître, et l'on cherchait les ouvrages de sa plume avec autant d'empressement que ceux de son pinceau. Il peignait avec une vîtesse étonnante, et gagna en peu de tems des sommes très-considérables. Le prince Charles de Toscane l'ayant emmené à Florence, le grand-duc le reçut avec les plus grands honneurs. Salvator dépensait avec ses amis tout l'argent qu'il gagnait; il donnait des repas exquis : on s'assemblait en foule dans sa maison, et elle devint une espèce d'académie. On y lisait des pièces de vers et de prose, on y donnait des comédies qui se faisaient sur-le-champ. Salvator las de peindre et de faire des vers, de chanter et de déclamer, se retira à Volterre, où il lisait jusqu'à l'heure des repas. Il revint ensuite à Florence, et de-là à Rome. Il s'y logea magnifiquement ; et, pour se venger du peu de cas qu'on avait fait de lui dans ses premiers tems, il mit à ses tableaux un prix excessif, qu'il diminua cependant aux instances de Carlo de Rossi. Il mourut âgé d'environ soixante ans, et fut enterré dans l'église *della Madona degli Angeli*. Son tombeau fut orné de statues de marbre, de son portrait et d'une inscription.

Les inventions de Salvator étaient la plupart capricieuses, bisarres, spirituelles : c'étaient des rochers, des troncs d'arbres, des soldats, des batailles, des enchan-

arts et celle des artistes, les tableaux et les ouvrages de sculpture; mais on y trouve encore bien des choses, et sur-tout des détails domestiques qui font connaître le caractère de ces intéressans personnages. Dans les lettres de Michel-Ange, on voit la probité de ce grand maître, sa tendresse pour ses amis, et les dégoûts qu'il avait dans son art. En parlant de la mort de Cosme Bartholi, prévôt de Saint-Jean de Florence, il dit : *Morendo m'ha insegnato morire, non con dispiacere, ma con desiderio della morte.* « En mourant, il m'a appris à mourir, non en » redoutant, mais en desirant la mort ». Les regrets qu'il donne à la perte d'Urbin, son domestique, caractérisent une ame bien sensible,

---

temens, des spectres, et ce qu'il appelait lui-même du singulier et de l'extravagant, *singolare et stravagante per la pittura.* Un cardinal l'étant venu voir, Salvator lui montra des tableaux d'histoire qu'il avait finis depuis peu; mais le cardinal, attaché à regarder quelques paysages, lui en demanda le prix. *Eh quoi !* répondit Salvator, *me demandera-t-on toujours des paysages, des marines, et de semblables bagatelles, comme si je ne savais pas peindre les sujets grands et héroïques ?* Le cardinal pour l'appaiser, lui dit qu'il acheterait un grand tableau et deux paysages. *Si vous achetez le grand pour avoir les petits, j'en veux un million,* reprit Salvator.

bien humaine, bien compatissante. Raphaël Montelupo, célèbre sculpteur, qui vivait, selon Vasari, plus en philosophe qu'en artiste, peint ainsi son désintéressement, sa philosophie : *Ne vi crediate che con tutto questo mi paja esser povero, come à molti pare; anzi mi pare esser tanto ricco (vedete bella pazzia ch'e la mia) ch'io non cambierei al papato l'esser mio o con qualsivoglia signore; ne da molto tempo in quà non ho mai potuto capire dove consistan le felicità de' grandi, vedendoli come i minori alla morte obligati.* « Ne croyez point qu'avec tout cela je me » trouve pauvre comme je le parais à bien des » gens ; je m'imagine au contraire être si riche » (voyez la belle folie que j'ai là), que je ne » changerais point ma condition contre celle du » pape ou de quelqu'autre souverain que ce soit. » Depuis long-tems je n'ai pu comprendre en » quoi consiste le bonheur des grands, en les » voyant sujets à la mort tout comme les petits ».

Il y a ici des lettres de deux artistes femelles, de Jeanne Garzoni qui excellait dans la miniature, et d'Artemise Gentilleschi, qui faisait très-bien le portrait.

La première lettre du second volume roule sur l'architecture. Quelques savans du quinzième siècle, que différentes circonstances avaient ras-

semblés à Rome, affligés de la barbarie qui s'était répandue sur tous les arts, et environnés de monumens dont les ruines respirent encore la magnificence et la grandeur, formèrent le projet de ranimer l'ancienne architecture (1). Tout ce que nous avons eu depuis de dessins, de figures, de réflexions et d'observations, non-seulement sur l'architecture, mais sur tous les arts qui lui sont subordonnés, et dont elle doit être regardée comme la dominatrice, ces savans hommes l'avaient embrassé dans leur plan.

Quel dommage que le projet de ces restaurateurs de l'architecture n'ait jamais été rempli ? Que ne devait-on pas attendre des connaissances et des efforts réunis des Vignole, des Philander, des Tolomei, d'une société enfin qu'éclairait et qu'échauffait le génie puissant et sublime de l'immortel Buonarotti ? Ne s'élevera-t-il pas un nouvel Alexandre, s'écrie l'auteur de cette lettre, qui encourage, enflamme et anime les talens ? Ce conquérant, en agrandissant sa domination, étendait l'empire des arts ; il fit construire en

(1) Cette société était composée de Marcel Cervini, qui fut pape ; de Bernardin Maffei ; d'Alex. Manzuoli ; de Guillaume Philander ; de Vignole ; de Louis Lucerna ; de Buonarotti, et de Tolomei, auteur de cette lettre.

dix-huit jours une ville : les princes de nos jours ne pourraient-ils pas faire que le traité dont j'expose ici l'objet et le plan, fût achevé dans l'espace de trois années ? Ses vœux ne furent point exaucés, et il n'existe de cet ouvrage, qui eût été la véritable encyclopédie des arts, que l'esquisse qu'en a tracée Tolomei ; mais elle suffit pour faire chérir et respecter à jamais la mémoire des hommes qui le conçurent et l'entreprirent.

On prétend, écrivait Annibal Caro à George Vasari, que votre plus grand mérite en peinture est d'être expéditif. Pour moi qui sais qu'il en est des peintres comme des poëtes, et que l'enthousiasme les conduit plus sûrement et plus rapidement au but, je n'ai rien à vous dire, si ce n'est que j'attends avec impatience le tableau que vous voulez bien me destiner, et dont, sur votre manière d'opérer, j'ai déjà conçu l'opinion la plus avantageuse. Choisissez tel sujet que vous jugerez à propos : vous êtes tout à-la-fois poëte et peintre ; et le peintre, ainsi que le poëte, ne rend heureusement que ses propres idées. Pourvu que dans votre tableau il y ait deux figures nues, un homme et une femme, faites tout ce qu'il vous plaira. Si cependant vous vouliez savoir mon goût, il me paraît que Vénus et Adonis sont les deux plus

beaux corps qu'on puisse dessiner et peindre. Si vous prenez ce parti, il sera bon d'imiter, autant qu'il sera possible, la description de Théocrite, mais sans embrasser tous les détails; car la composition deviendrait trop tumultueuse et trop embarrassée. Je peindrais seulement Vénus qui embrasserait Adonis expirant; je mettrais dans les regards et dans l'attitude de cette déesse toute la douleur qu'on peut éprouver en voyant mourir ce qu'on a de plus cher. Adonis serait étendu sur une draperie de pourpre, avec une blessure à la cuisse et quelques gouttes de sang qui couleraient sur ses chairs mourantes. Ses instrumens de chasse seraient à côté de lui par terre; et si l'espace le permettait, j'y ajouterais un beau chien. Je laisserais et les nymphes, et les grâces, et les parques, et tous ces amours, qui, dans la description du poëte, s'empressent autour d'Adonis. Je placerais seulement dans le lointain d'autres petits amours qui traîneraient le sanglier hors de la forêt, et dont l'un le frapperait avec son arc, l'autre le piquerait avec ses traits, et le troisième le tiendrait attaché avec une corde et le conduirait à Vénus. J'indiquerais, si cela se pouvait, que les roses sont nées du sang d'Adonis, et les pavots de ses larmes..... Il est aisé de s'apercevoir, dans la lettre d'Annibal Caro, que c'est un

poëte qui écrit à un peintre, et que ce poëte savait que la poésie et la peinture, pour n'avoir qu'un même principe et qu'un même objet, ne se servent pas des mêmes moyens, et qu'elles doivent en conséquence être traitées différemment. La poésie, dont toutes les images sont momentanées et successives, peut répandre l'intérêt sur une infinité de détails, et même l'accroître en multipliant ces détails à propos; mais si la peinture, dont les expressions sont fixes et simultanées, ne ramasse les points épars de l'intérêt pour les appliquer tous à l'instant le plus favorable; si elle ne supprime les détails étrangers à cet instant, et n'y subordonne ceux dont elle l'accompagne, l'attention du spectateur sera nécessairement ou divisée ou confondue.

On remarque dans les lettres du Titien, que ce célèbre artiste, en parlant de ses ouvrages, ne les désigne jamais par le mot *tavola*, tableau: *Je finis*, écrit-il, *la fable de Vénus et d'Adonis... Je vous enverrai incessamment la poésie de Persée et d'Andromède.* Il serait à souhaiter que les peintres envisageassent tous aussi noblement, aussi grandement leur art.

Tout le monde connaît les chagrins et les traverses qu'essuya le Dominiquin pendant sa vie. Lorsqu'il exposa son tableau de Saint Jérôme

qui est à la Charité, et qu'on regarde généralement comme un chef-d'œuvre, tous les peintres en dirent tant de mal, que Pietre de Cortone, qui ne faisait que d'arriver à Rome, avouait qu'il s'était vu forcé d'en dire du mal lui-même, pour ne pas indisposer des hommes dont l'amitié lui était nécessaire. A peine la tribune de Saint André della Valle, un des plus beaux morceaux à fresque qu'il y ait à Rome, fut-elle découverte, qu'il fut question de l'abattre ; *cependant*, disait le Dominiquin toutes les fois qu'il entrait dans cette église et qu'il s'y arrêtait avec ses écoliers, *il me semble que je n'ai pas si mal réussi.*

Ciro Ferri nous apprend que, dans le plan et le dessin que le Bernin avait tracés pour le Louvre, cet habile artiste avait mis peu du sien, et qu'il en avait emprunté les principales idées de Pietre de Cortone. Les lettres de Salvator Rosa, qui sont insérées dans ce nouveau recueil, sont pleines de fougue et d'esprit, comme celles que nous avons déjà fait connaître : elles ne renferment d'ailleurs rien de bien intéressant. M. le chevalier Gaburri proposait à M. Molesworth, alors envoyé d'Angleterre à la cour de Toscane, d'entrer dans une académie d'artistes : à Dieu ne plaise, répondit M. Molesworth ; je sais trop combien grande est la différence qui se trouve entre avoir le goût

et le sentiment des arts, et en avoir la connaissance. Mon nom n'est pas digne d'être inscrit à côté des grands noms que vous me citez. Cette gloire appartient toute entière à vous et à vos pareils; il y aurait à moi de l'injustice et du ridicule à vouloir la partager. S'il faut en juger cependant par les réflexions que M. Molesworth communiqua à M. le chevalier Gaburri sur deux tableaux qu'il avait fait faire à Thomas Redi, il y avait assurément peu d'amateurs qui eussent plus de droits que lui à l'honneur qu'on voulait lui faire. Mais il serait bien plus étonnant de voir les petits talens ne pas prétendre, que de voir le vrai mérite souvent refuser.

J'ai retouvé avec plaisir dans ce recueil la lettre de M. Mariette à M. le comte de Caylus sur la vie et les ouvrages de Léonard de Vinci. Cette lettre qui, comme tous les ouvrages sentis et pensés, instruit, intéresse toutes les fois qu'on la relit, renferme un trait que j'ai cru devoir vous retracer. Lorsque Léonard, dans le tableau de la Cène auquel il travaillait pour le réfectoire des dominicains de Milan, eut à peindre la tête de Judas, il s'arrêta, et entra dans des méditations profondes. Le prieur du couvent qui regardait la peinture comme un travail mécanique, im-

patienté de ce que l'ouvrage n'avançait point, s'en plaignit au duc Louis Sforce, qui rendit à Léonard les plaintes du religieux. Léonard protesta qu'il n'y avait point de jour qu'il ne travaillât deux heures au moins; cependant l'ouvrage restait toujours dans le même état. L'impatience du prieur éclata de nouveau; il s'en plaignit au duc plus fortement que jamais. Le duc, persuadé que Léonard lui en avait imposé, ne put s'empêcher de lui en faire des reproches; mais Vinci le calma bientôt, et lui fit aisément comprendre que souvent un génie sublime n'est jamais plus occupé que lorsqu'il paraît l'être le moins, et qu'avant de mettre la main en action, il faut que la tête ait conçu des idées justes et parfaites. Ceci rappelle un mot de Laurent de Médicis à un de ses courtisans, qui, entrant le matin dans l'appartement de ce prince, lui marqua sa surprise sur ce qu'à dix heures il était encore dans son lit. Vous dormez, lui dit-il, et il y a quatre heures que je travaille? Ce que je viens de rêver, lui répondit Laurent, vaut mieux que tout ce que tu as fait dans tes quatre heures de travail. Que d'artisans, peintres ou littérateurs, à qui les vrais artistes, les véritables gens de lettres pourraient souvent faire la même réponse !... L'éditeur

de ce recueil observe dans une note que les vies des peintres de Leone Pascoli sont un mauvais ouvrage; que cet auteur était mal informé, que les matières qu'il traitait lui étaient absolument étrangères, et qu'il n'avait pas même l'art d'ajuster une période.

On croit communément que le Bacchus de Michel-Ange, qu'on voit dans le corridor de la galerie royale du grand duc, est la fameuse statue que ce grand maître fit enterrer, après lui avoir coupé un bras, et qui quelque tems après fut vendue au cardinal de Saint-George comme un ouvrage des Grecs. M. le chevalier Gaburri est d'un sentiment contraire, et s'appuie sur l'autorité de Vasari, qui dit formellement, part. III, p. 721, que la statue que Michel-Ange fit enterrer, après lui avoir coupé un bras, était un Cupidon qui dormait, grand comme nature; que cette statue, après être restée quelque tems sous terre, passa pour avoir été découverte par un coup de hasard; qu'elle fut regardée comme un des plus beaux ouvrages de l'ancienne Grèce, et qu'elle fut vendue comme telle au cardinal de Saint-George, qui l'acheta deux cents écus. Mais ayant appris que l'ouvrage était de Michel-Ange, le cardinal qui, comme tant de personnes de nos jours, était bien plus possédé de la manie des arts qu'il n'en

avait le goût, rendit le Cupidon et se fit rendre son argent (1).

De plus Vasari, dans la même page, parle séparément de la statue de Bacchus, et la description qu'il en fait se trouve parfaitement conforme au Bacchus qu'on voit actuellement dans la galerie du grand duc... « Je ne sais (écrit le Dominiquin à François Angeloni) » si c'est Lomazzo qui prétend que le dessin est la matière de la peinture, et que la couleur en est la forme; pour moi je pense tout le contraire. C'est au dessin que la peinture doit son être et sa forme : la couleur, sans le dessin, ne définit, ne prononce rien. Le même auteur avance que, pour avoir un tableau parfait d'Adam et d'Eve, il faudrait que l'Adam fût dessiné par Michel-Ange, et peint par le Titien; et que l'Eve fût dessinée par Raphaël, et peinte par le Corrège ». Dans quelles absurdités ne tombe-t-on pas lorsqu'on se trompe dans les premiers principes !

Nombre de lettres écrites par M. Mariette à différens amateurs, forment une des plus intéres-

---

(1) Cette statue passa depuis dans les mains du duc de Valentin, qui en fit présent au marquis de Mantoue. Celui-ci la fit transporter dans sa capitale, où vraisemblablement elle a péri.

santes parties de ce recueil. Ceux qui prétendent au titre de connaisseurs y apprendront à quel prix on mérite d'être regardé comme tel. Rien ne coule de la plume de cet habile homme, qui ne porte le caractère de l'instruction : toutes ses lettres, celles même qu'il s'est vu forcé d'écrire tout d'une haleine, renferment des vues et des réflexions utiles, tantôt sur la partie substantielle, tantôt sur la partie historique des arts. Sa lettre de remercîment au secrétaire de l'académie de dessin de Florence, à laquelle il venait d'être associé, est pleine d'érudition pittoresque, et respire la modestie; mais quand on a l'idée de la perfection, et que l'on mesure ce qu'on sait avec ce qu'on sent bien qui reste encore à savoir, peut-on n'être pas modeste ?

Tout le monde rend justice à l'excellence de l'ouvrage de Vasari ; mais comme je l'ai déjà fait observer, on l'accuse communément d'avoir parlé des peintres de son pays avec trop de partialité. C'est un défaut que j'ose à peine lui reprocher. Si jamais il pouvait être permis de sacrifier la vérité, ce serait sans doute à l'amour, à la gloire de sa patrie. On lit dans Vasari que Raphaël agrandit extraordinairement sa manière, après qu'il eut vu les ouvrages de Michel-Ange. Bellori blessé de cette proposition, qu'il regardait comme injurieuse à Raphaël, l'a attaquée avec force et

même avec une espèce d'enthousiasme dans un de ses ouvrages intitulé : *Descrizzone delle imagini dipinte da Raffaelle d'Urbino* (1). Il y prétend que pour arracher à Raphël ses lauriers, et en orner la tête de Michel-Ange, (se sont ses expressions) Vasari est tombé dans des contradictions énormes. M. Crespi, dans quelques lettres écrites à M. Bottari, justifie Vasari par des raisons qui nous paraissent victorieuses, et sans replique. Il est certain que Raphaël n'abandonna la manière sèche et dure du Pérugin qu'après qu'il eut étudié les ouvrages de Léonard de Vinci, et qu'il eut vu le carton que Michel-Ange avait fait pour la salle du conseil de Florence. Il opéra dès-lors beaucoup plus grandement qu'il n'avait fait sous le Pérugin ; mais il s'en fallait bien qu'il eût atteint la grandeur et la majesté à laquelle il éleva sa manière, après que le Bramante l'eut introduit dans la chapelle que peignait Michel-Ange : ce seul coup d'œil développa dans un instant tout ce que la nature avait donné de noblesse et d'élévation à l'ame de Raphaël. La première fois que je vis l'Isaïe, dit M. Crespi, je fus frappé d'étonnement ; je le jugeai de Michel-Ange bien plus que de Raphaël, tant le contour de cette figure est

(1) Cet ouvrage a été réimprimé à Rome en 1751.

sublime , fier et ressenti. Examinons , ajoute M. Crespi, si, comme Bellori le prétend, Vasari a voulu subordonner Raphaël à Michel-Ange. Raphaël, dit cet illustre biographe, donna à sa manière plus de grandeur et de majesté, lorsqu'il eut vu les ouvrages de Michel-Ange. Voici, si je ne me trompe, ce qu'on peut et ce qu'on doit conclure de cette proposition. Raphaël eut donc le talent de chercher et d'observer, non-seulement les beautés de la nature, mais encore celles de l'artifice avec lequel les plus grands maîtres avaient cherché à rendre et à imiter la nature. Raphaël eut donc le bonheur unique de saisir et d'absorber toutes les perfections qu'il observait dans les ouvrages d'autrui : Raphaël sut donc ennoblir et embellir la noblesse et la beauté même que renfermaient les différentes productions des plus grands maîtres dans son art. Est-ce là déprimer Raphaël ? Mais écoutons Vasari lui-même. Les autres peintures, dit-il, en parlant du célèbre tableau de Sainte Cécile, peuvent s'appeler des peintures ; celles de Raphaël sont des choses vivantes. Les chairs y palpitent ; on en voit l'esprit et l'ame ; les sens y sont en mouvement, et la vie n'a rien de plus animé (1). Est-il rien au-dessus de cet éloge ? Et

(1) *Nel vero l'altre pitture, pitture nominare si possono,*

cela ne suffit-il pas pour convaincre Bellori, que c'est à tort qu'il accuse Vasari d'avoir voulu donner à Michel-Ange la préférence et la supériorité sur Raphaël.

L'un et l'autre étaient nés deux hommes supérieurs, dit M. Mariette dans ses belles remarques sur la vie de Michel-Ange, écrite par Condivi; mais Michel-Ange est venu le premier, et ç'aurait été à Raphaël une mauvaise vanité dont il n'était pas capable, que de négliger d'étudier avec tous les autres jeunes peintres de son tems d'après un ouvrage qui, de l'aveu de tous, était supérieur à tout ce qui avait encore paru. « Plût au ciel, s'écrie M. Crespi, « que les peintres de nos jours » en fissent autant, et qu'ils osassent s'élancer » hors de la manière des maîtres, sous la direc- » tion desquels ils ont commencé leur carrière! » Il faudrait pour cela que d'une part, les pro- » fesseurs, après avoir appris à leurs élèves à des- » siner et à peindre, leur donnassent à étudier » et les ouvrages et les manières pour lesquels » ils leur reconnaissent plus de goût et plus de » penchant; et que de l'autre, les élèves, après

---

ma quelle di Rafaelle cose vive : perchè trema la carne, ve- desi lo spirito, ba'tono i sensi alle figure sue, e vivacità viva si scorge.

» avoir pris des connaissances suffisantes du dessin » et de la couleur, étudiassent profondément et » long-tems d'après les plus grands peintres, et » qu'ils se fécondassent l'imagination en la rem- » plissant de ce que leurs tableaux renferment de » meilleur et de plus admirable. La tête d'un » peintre, disait mon père Crespi, doit être une » galerie: il est impossible qu'un artiste excelle » jamais, s'il n'a profondément réfléchi sur les » différentes manières des plus grands peintres, » et si, lorsqu'il travaille, il ne les a sans cesse » devant les yeux ».

Michel-Ange était fier et sublime, mais souvent gigantesque et preque toujours sauvage. La hardiesse de ses contours, sa grande manière de dessiner et de quarrer les parties, l'esprit de ses attitudes, firent sur Raphaël la plus profonde impression; mais Raphaël, dont le génie était doux, naturel et nourri des plus beaux ouvrages de l'antiquité, en s'élevant aux formes grandes et terribles de Michel-Ange, en fit disparaître l'austérité, et y répandit la noblesse et la grâce. Michel-Ange agrandit Raphaël, et Raphaël embellit Michel-Ange.

L'éditeur de ce recueil, qui n'ayant sans doute reçu que successivement les pièces dont il a composé son volume, s'est trouvé dans l'impossibi-

lité de suivre l'ordre des tems, a inséré ici une lettre du Titien bien propre à couvrir de honte ces hommes barbares, qui, chargés par leurs souverains de remettre aux artistes la juste récompense de leurs talens et de leurs travaux, les forcent de perdre en vaines sollicitations un tems précieux qu'ils emploieraient à honorer leur siècle et leur patrie. « Le tableau de la Cène que j'ai » commencé il y a sept ans, et auquel j'ai tra- » vaillé presque sans relâche (écrit le Titien à » Philippe II), est enfin achevé : heureux si j'ai » réussi dans les efforts que j'ai faits pour rendre » cet ouvrage digne des regards de votre Ma- » jesté ! Cependant, Sire, si jamais mes anciens » et longs services vous ont été agréables, je » vous supplie, au nom de votre clémence in- » finie, de vouloir bien ordonner que mes pro- » visions me soient enfin livrées, afin que je » puisse passer tranquillement le peu de tems » qui me reste à vivre, et dont je veux consa- » crer tous les instans au service de votre Ma- » jesté. En faisant exécuter les ordres que vous » avez donnés plusieurs fois à ce sujet, Sire, » vous ferez un acte de bienfaisance, de justice, » et en même-tems de piété envers la mémoire » de votre illustre père. Je perds la plus grande » partie de mon tems à écrire, à solliciter, à

» me plaindre ; à peine puis-je arracher, après » des instances réitérées, le peu d'argent dont j'ai » besoin pour mon entretien. Hélas ! si votre Ma- » jesté connaissait la situation cruelle où je me » trouve, elle en serait infailliblement touchée, » et ne tarderait pas à la rendre meilleure. Je » sollicite en vain vos ministres, ils ne remplissent » aucune de vos intentions ; c'est ce qui me force » à me jeter aux pieds de votre Majesté, pour » la supplier humblement de faire cesser mes » malheurs et mes plaintes..... ». Comment ne craint-on pas d'opprimer les arts et les lettres ? Peut-on ignorer qu'il n'appartient qu'aux lettres et aux arts d'éterniser et la gloire et la honte et toutes les actions des hommes ?

M. le marquis de Capponi demandait au célèbre Baldinucci ; 1°. si un connaisseur intelligent et exercé pouvait porter un jugement juste sur les ouvrages de peinture, ou si ce droit n'appartenait qu'aux peintres ; 2°. s'il y avait une règle fixe et certaine pour connaître si un tableau était original ou copie : 3°. si l'on pouvait affirmer avec certitude qu'un beau tableau fût de la main d'un tel ou d'un tel artiste ; quatrièmement enfin, ce qu'il fallait penser de l'usage où l'on était de faire copier les belles peintures, et quel cas on devait faire de ces copies ? Baldinuccini, après avoir déclaré

qu'il ne parlera point de ces personnages ridicules, qui dépourvus de talent et de goût, se jettent par caprice et par manie au milieu des arts qu'ils cultivent ou qu'ils jugent sans les sentir et sans les connaître, rappele le sentiment de Quintillien (1) et de Pline le jeune (2) qui disent formellement qu'il n'appartient qu'aux artistes de juger les artistes. Pour juger de l'excellence d'un tableau, ajoute-t-il, il faut absolument avoir éprouvé les difficultés attachées au contour des raccourcis, à l'observation exacte et rigoureuse des proportions dans les figures, au choix des attitudes, au mélange des couleurs, à l'invention et à l'exécution; il faut savoir la position et le jeu des muscles dans chacune des formes irrégulières et infinies que leur font prendre les divers mouvemens des principaux membres, et cela dans tous les points de vue. Si l'on n'est pourvu de toutes ces connaissances, on pourra bien dire, cela me plaît ou ne me plaît pas; mais il est impossible qu'on motive jamais son jugement. Vous me direz sans doute que les plus grands peintres

---

(1) *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.* Quint. lib. 9. 4.

(2) *De pictore, sculptore et fictore nisi artifex judicare non potest.* Plin. lib. 1. epist. 1.

recherchent un suffrage universel, et que leur satisfaction n'est complette que lorsqu'ils sont parvenus à plaire à tout le monde; je réponds que c'est principalement des hommes profonds dans son art que le peintre ambitionne l'estime et le suffrage : quand on a forcé les applaudissemens de ses rivaux, on entraîne nécessairement, et bientôt, ceux de la multitude. Baldinucci conclut en disant qu'il peut bien se faire que, dans le grand nombre des amateurs, il s'en trouve quelqu'un qui, né avec un goût exquis, après avoir long-tems étudié la théorie de l'art, et ayant quelque usage du pinceau, juge quelquefois sainement d'un morceau de peinture ; mais qu'à la rigueur il n'y a de bons et de vrais juges que ceux qui ont parcouru tous les sentiers de leur art, et qui en ont éprouvé toutes les difficultés.

Avant de répondre à la deuxième question, notre auteur observe qu'il y a une grande différence entre copie et copie. Une infinité de maîtres, dit-il, ont fait copier leurs ouvrages qu'ils ont ensuite retouchés; de sorte que le connoisseur, qui dans certains endroits sent et aperçoit la main du maître, se trouve dans le doute et l'embarras, lorsqu'il s'agit de prononcer. Nombre d'ouvrages d'Antoine Panico ont été retouchés par le

Carrache. Innocent Taccone a non-seulement copié les ouvrages du Carrache, mais plusieurs de ses tableaux ont été dessinés et retouchés par ce grand maître. Le pinceau du Guide a passé sur un nombre infini de tableaux qui sont sortis de son école, et ont été vendus comme étant entièrement de lui. Les Bassans faisaient copier et recopier leurs plus beaux ouvrages, et après les avoir revus et retouchés, ils les envoyaient aux foires; aussi l'Europe est-elle pleine de tableaux qui passent pour être des Bassans. La Lombardie a été inondée de copies que, dans leur première ferveur, Annibal et Augustin Carrache firent des tableaux du Titien, du Corrège et du Parmesan, copies au-dessus desquelles les originaux n'ont rien que leur ancienneté. D'ailleurs il y a eu des hommes qui avaient un talent particulier pour la copie : personne n'ignore avec quel succès César Areturi et André Commodi ont contrefait les ouvrages du Corrège.

Enfin, combien de fois n'arrive-t-il pas que le connaisseur, frappé des beautés qu'il aperçoit dans une copie bien faite, parvient à force de les admirer, à y trouver des choses qui n'y sont pas, et à regarder comme original ce qui n'est en effet que copie ?

Par tout ce que je viens d'observer, conclut

M. Baldinucci, il est aisé de se convaincre que, dans certains cas particuliers, il est bien difficile que l'œil même le plus érudit puisse distinguer si un tableau est original ou copie. Cependant, continue-t-il, voyons s'il est une règle quelconque pour donner au moins à son sentiment quelque vraisemblance et quelque valeur.

Quand on a l'intelligence du dessin, et qu'on connoît le tour, le style et la touche d'un artiste, rarement on se méprend, sur-tout aux premières pensées et aux esquisses. Il est très-difficile d'imiter avec liberté ces traits rapides et subtils qui caractérisent les originaux, sans s'écarter plus ou moins de l'exactitude et de la vérité du dessin. Quelqu'un qui poursuivrait un homme courant sur le sable, et s'imposerait l'obligation de poser le pied sur ses traces, ne pourrait aller bien loin sans s'en éloigner. Il faut avouer cependant qu'il s'est trouvé des dessinateurs qui, à force d'imiter et de contrefaire, sont parvenus à tromper les yeux les plus exercés. La règle qui sert à juger les esquisses, sert également à juger les tableaux; avec cette différence que dans ceux-ci il ne suffit pas d'observer la hardiesse et la sûreté des contours, mais encore la manière d'empâter les couleurs et de poser les teintes, la touche, le coloris, et sur-

tout certains coups négligés et comme portés au hasard, particulièrement dans les draperies, lesquelles, vues à une certaine distance, font connaître l'intention du peintre et rendent merveilleusement la vérité. L'éditeur ajoute qu'il est encore un moyen pour distinguer les originaux d'avec les copies ; c'est que dans les copies on ne trouve ni changemens ni remords (*pentimenti*), et qu'on en aperçoit presque toujours dans les originaux.

Jetons actuellement les yeux sur la réponse que fait Baldinucci à la troisième question.

Pour se procurer de bons tableaux, il faut sans doute s'adresser aux plus grands peintres; mais il ne faut pas non plus croire que tout ce qui n'est pas sorti de leur pinceau ne mérite aucune sorte d'estime, et que tous leurs ouvrages soient autant de chefs-d'œuvre. C'est aux yeux, non aux oreilles, à nous guider dans le choix que nous faisons des tableaux, ainsi que dans le jugement que nous voulons en porter. Que m'importe de savoir qu'un morceau de peinture est de tel ou tel artiste, s'il n'a rien qui me plaise et qui doive me plaire? Lasca, poëte florentin, se moqua des beaux esprits de son tems, sur ce qu'ayant fait un sonnet et l'ayant donné pour être de la savante marquise de Pescara, on s'em-

pressa de le lire et de le répandre : succès que n'aurait jamais eu le meilleur de ses ouvrages, s'il l'avait donné comme sien. *Non più il vin, ma beonsi i paesi*, dit-il; *on ne boit plus le vin, on boit les terroirs.* La perfection serait-elle donc attachée aux doigts, au pinceau, aux couleurs, à la toile des célèbres artistes; et pour se vanter de posséder un trésor, suffirait-il de savoir qu'un ouvrage est de leur façon? Non, sans doute; un tabeau n'est précieux que lorsqu'il est véritablement beau. Pour répondre actuellement à votre demande, je dis en premier lieu que dans le beau siècle de la peinture, les artistes, à force d'imiter les grands peintres dans toutes les parties, dans l'invention, dans les airs de tête, dans le coloris, dans la manière de draper, etc., quoiqu'ils n'eussent bien souvent ni la même hardiesse, ni la même correction, parvenaient quelquefois à faire confondre leurs ouvrages avec ceux de leurs maîtres. En second lieu, la réputation des célèbres artistes a souvent commencé peu de tems avant, ou après qu'ils sont sortis de l'école de leurs maîtres. Michel-Ange jetant les yeux sur un dessin qu'il avait composé lorsqu'il était encore élève du Ghirlandai, s'écria qu'il avait été plus profond dessinateur dans son enfance qu'il

ne l'était dans sa vieillesse. Les premiers ouvrages du Tintoret égalèrent ceux du Titien, et les premières productions du Dominiquin celles des Carrache. Et que dirons-nous de Basaiti, de Diana, de Buonconsigli, de Silvestrini, de Poromèse, de Belliniano et de Santacroce, dont la manière et les procédés se ressemblaient si parfaitement qu'il serait impossible de distinguer leurs ouvrages, s'ils n'y avaient mis leurs noms?

Observons en troisième lieu que la plupart des grands peintres ont souvent changé de goût et de manière. Il est donc impossible d'affirmer avec certitude qu'un ouvrage est d'un maître plutôt que d'un autre. Baldinucci convient cependant qu'à force d'examiner les procédés qu'ont suivis les artistes, leur goût, le caractère de leur sujet, leur manière de dessiner, de traiter les cheveux et les draperies, et sur-tout de poser les teintes, on peut rendre son sentiment au moins vraisemblable.

Reste à savoir ce qu'il faut penser des copies, et quel cas on en doit faire. L'usage des copies remonte à la plus haute antiquité. Quintilien (1) assure qu'au tems de Parrhasius il n'y avait d'autres

(1) Lib. 12. 10.

images des dieux et des héros que celles qui avaient été copiées d'après les originaux de ce grand peintre. Il existe encore aujourd'hui une infinité de statues antiques qui représentent les mêmes personnages. Les grands peintres ont été rares, et le goût des arts s'étend à tout ce qu'il y a de peuples cultivés et polis. D'ailleurs, plusieurs ouvrages de peinture sont ou attachés aux murs des palais et des temples, ou renfermés dans les galeries des princes : les copies sont donc absolument nécessaires. Eh ! que deviendraient les artistes et les connaisseurs, sans le secours des copies ? Eût-on reçu de la nature les talens les plus marqués, ce n'est qu'à force de lire et de méditer les bons ouvrages qu'on peut se promettre d'en faire à son tour qui soient dignes d'être lus et imités. L'Albane, le Guerchin, et Pietre de Cortone tapissaient leurs appartemens et leurs cabinets de copies qu'ils avaient faites eux-mêmes des plus beaux ouvrages des plus grands peintres. Les hommes dont l'ame est sensible et l'imagination tendre et vive, dépendent infiniment de ce qui les environne. Ils s'élèvent toujours au grand et s'y soutiennent tant que leurs sens sont frappés par de grandes choses.

Il ne serait point étonnant que cette notice

ennuyât, même ceux de vos lecteurs qui profitent avec tant d'empressement et d'avidité des occasions d'écrire sur la peinture. Il s'agit bien aujourd'hui de s'instruire ! Quand on croit savoir écrire et penser, a-t-on besoin de savoir ce que d'autres ont pensé et écrit avant nous ?

REFLEXIONS

SUR LA GRACE

DANS LES OUVRAGES DE L'ART;

D'APRÈS M. L'ABBÉ WINCKELMANN.

La régularité, l'ordre et la proportion constituent la beauté. La grâce consiste dans le mouvement, mais un mouvement léger, à peine perceptible, et qui ne caractérise que des passions tranquilles et douces. Tout ce qui, dans la nature et dans les arts, porte un caractère ressenti et déterminé, semble exclure la grâce. Il n'y a rien de gracieux sans doute dans cette femme qui s'arrache les cheveux ou se meurtrit le sein, non plus que dans cette mère, qui, prête d'expirer, met ce qui lui reste de forces à éloigner son enfant de sa mamelle, de peur qu'il ne suce du sang au lieu de lait. Mais que de charmes et de grâces dans cette jeune bergère qui, assise à l'ombre d'un chêne, se compose une couronne des fleurs qu'elle

vient de cueillir dans la prairie voisine, ou qui mollement étendue sur les bords d'une fontaine, fixe ses regards innocens sur la course paisible de l'onde, et semble n'être occupée que de son murmure ! Ces objets élèvent dans le cœur une foule de sensations agréables, parmi lesquelles on aime à s'égarer et à flotter long-tems, avant de s'arrêter sur aucune (1). Qu'on y fasse bien attention, l'impression de la grâce renferme toujours je ne sais quoi de vague, qui plaît d'autant plus à l'ame que le sentiment et la pensée en sont plus long-tems et plus doucement exercés (2). Les expressions fortes et décidées ne repoussent la grâce que parce qu'elles nous fixent

(1) Nous en appelons à tous ceux qui ont vu la belle Naïade de M. Vassé.

(2) Wolf expliquait les différentes situations de l'ame, par la série non interrompue des sillogismes tacites qu'elle fait, sans presque le savoir elle-même. Leibnitz a observé que c'est à la foule de ces idées obscures, confuses, non réfléchies, et non développées, que l'homme doit souvent les sensations les plus délicieuses. Il ne faut donc pas être surpris que les Romains préférassent les pantomimes aux spectacles vocaux, et que la musique instrumentale ait, pour bien des personnes, plus de charmes que la vocale. Moins les expressions sont circonscrites et limitées, plus une ame sensible y attache de sentimens et d'idées.

nécessairement sur leur objet, et qu'elles nous y attachent avec violence.

Nous ajoutons que le sommeil n'exclut point ce mouvement dans lequel nous faisons consister la grâce. Dans la Vénus endormie du Titien, un songe agréable et léger semble voltiger sur la physionomie de cette déesse. La douce émotion de ses esprits se retrace sur tous les traits de son visage. Mais écoutons M. l'abbé Winkelmann.

La grâce se forme par l'éducation et par la réflexion. Elle fuit toute espèce d'affectation et de contrainte; elle agit dans le calme et dans la simplicité de l'ame; le feu des passions et de l'imagination l'obscurcit; par elle toutes les actions des hommes deviennent agréables, et elle règne avec la plus grande autorité dans un beau corps. Xénophon la connut; Apelle et le Corrège la respiraient: Thucydide et Michel-Ange ne la connurent et ne la cherchèrent jamais. Elle est répandue généralement sur tous les ouvrages de l'antiquité, et elle s'y fait sentir même dans les productions médiocres... Les préjugés et l'éducation nous font souvent trouver agréables des choses qui nous révoltent lorsque nous sommes parvenus à la connaissance des beautés de l'antique. Le sentiment de la grâce n'est donc pas naturel?

Non : on peut l'acquérir, et même l'enseigner, ainsi que le goût et la beauté.

La grâce dans les ouvrages de l'art regarde principalement la figure humaine : elle ne consiste pas seulement dans ce qui lui est essentiel, comme la situation et les gestes, mais aussi dans les accessoires, comme l'ajustement et la parure. Sa qualité est la juste proportion qui se trouve entre la personne qui agit et l'action ; elle ressemble à l'eau, qui est d'autant plus parfaite qu'elle a moins de goût. Tout ornement étranger est funeste à la grâce, ainsi qu'à la beauté... La position et les attitudes des figures antiques sont celles d'un homme qui, se présentant dans une assemblée de personnes respectables et sensées, excite et est en droit d'exiger de l'estime, de la considération et des égards. Le mouvement des figures n'est presque sensible et caractérisé que par la disposition immédiate et nécessaire qu'elles ont à l'action. Les artistes modernes, à qui une position tranquille paraît inanimée et ne rien signifier, s'imaginent donner de l'expression à leurs figures, lorsque réellement ils ne font que les *disgracier* et les contraindre. Les anciens avaient tellement égard à la bienséance, qu'à moins qu'ils ne voulussent désigner des personnages dévoués

à la mollesse, ils ne présentaient que très-rarement des figures avec les jambes croisées.

Dans les figures antiques, la joie n'éclate jamais; elle n'énonce que le contentement et la sérénité de l'ame. Sur le visage d'une bacchante, on ne voit briller, pour ainsi dire, que l'aurore de la volupté. Dans la douleur et l'abattement, l'ame est l'image de la mer, dont la profondeur est tranquille, quand sa surface commence à s'agiter. Au milieu des plus grands maux, Niobé paraît toujours cette héroïne qui ne voulait point céder à Latone..... Les artistes, ainsi que les poëtes de l'antiquité, ont représenté leurs personnages hors de l'action, quand l'action n'était propre qu'à faire naître la terreur, la désolation et le désespoir; et cela, pour conserver la dignité de l'homme qu'ils voulaient montrer supérieur aux situations les plus accablantes et les plus douloureuses. Les modernes qui n'ont étudié la grâce ni dans l'antique ni dans la nature, non-seulement représentent la nature comme elle sent, mais comme elle ne sent pas. La *Charité* du Bernin devrait regarder ses enfans d'un air tendre et gracieux, en un mot, avec des yeux de mere; mais que de contradictions dans son visage! Au lieu d'un sourire doux et intéressant, on y trouve un rire satirique et forcé, que l'artiste lui a donné

en faveur de sa grâce favorite, qui consistait à creuser de petits trous dans les joues.

Quoiqu'il y ait peu de statues antiques dont les mains se soient conservées, cependant à en juger par la direction des bras, on voit bien que le mouvement des mains était naturel, tel enfin qu'on le remarque dans une personne qui ne croit point être observée. Ceux des artistes modernes, qui ont été chargés de restaurer ces chefs-d'œuvre mutilés, leur ont donné, comme dans leurs propres ouvrages, les mains d'une coquette qui, devant son miroir, affecte de faire jouer sa prétendue belle main, et de la montrer à tout ce qui assiste à sa toilette. Quand il s'agit d'expression, les mains, dans nos figures modernes sont gênées comme celles d'un jeune prédicateur en chaire. Une figure prend-elle son vêtement? elle le tient comme une toile d'araignée. A-t-elle un voile à soulever? il faut que ce soit en écartant élégamment les trois derniers doigts de la main.

La grâce, dans l'accessoire de la figure, consiste, comme dans la figure même, à se rapprocher le plus qu'on peut de la nature. Dans les ouvrages de la plus haute antiquité, le jet des plis sous la ceinture est presque perpendiculaire; ils sont représentés tels qu'ils se forment naturellement dans une draperie déliée et légère. A

mesure que les arts faisaient des progrès, on cherchait la variété; mais les vêtemens furent toujours traités comme un tissu léger, dont les plis ne devaient être ni lourdement accumulés, ni bizarrement dispersés, mais rapprochés et réunis avec élégance et avec simplicité. C'est aux bacchantes que les anciens donnèrent des draperies flottantes et dérangées, même dans les statues, mais en observant toutefois la convenance, et sans jamais forcer la capacité de la matière. Leurs dieux et leurs héros sont représentés d'une manière propre à inspirer le respect, et non comme un jeu de vents, ou comme des drapeaux déployés.

Dans les temps modernes, il ne paraît pas qu'après Raphaël et ses meilleurs élèves, on ait pensé que la grâce s'étendît aux vêtemens, puisqu'on n'a employé que des draperies assommantes, dans lesquelles la forme du corps, que les anciens étaient si jaloux de prononcer, se trouve ensevelie. On voit même telle figure, qui semble n'avoir été faite que pour porter l'étoffe lourde, dont l'imagination et la main encore plus lourde de l'artiste ont pris plaisir à l'accabler.

Le caractère de grandeur et de fierté que Michel-Ange donna à la sculpture fut extrêmement funeste à la grâce. On s'empressa d'imiter un homme, à qui la force de son génie, le feu de

son imagination et la profondeur de son savoir n'avaient jamais permis de sentir les mouvemens doux, naturels et tranquilles de la grâce. Michel-Ange ne s'attacha qu'au difficile, à l'étonnant, à l'extraordinaire. L'attitude qu'il a donnée aux figures qu'on voit sur les tombeaux de la chapelle du grand duc est si forcée que le modèle le plus patient et le plus exercé ne saurait la soutenir sans se faire violence. Toujours fier, souvent sublime, Michel-Ange ne fut jamais gracieux. Mais c'est sur-tout dans les ouvrages des élèves et des imitateurs de ce grand homme que le manque de grâce est remarquable et choquant, parce qu'il s'en faut bien que ce défaut y soit compensé par les beautés sublimes que Michel-Ange a répandues dans les siens.

Le Bernin était né avec du génie et de grands talens. Il fit à l'âge de dix-huit ans son groupe d'Apollon et Daphné, ouvrage merveilleux et bien propre à faire espérer que cet artiste porterait la sculpture au plus haut degré de perfection. Encouragé par les éloges qu'on lui accordait universellement, et sentant bien qu'il ne lui était possible ni d'atteindre ni d'effacer les anciens, le Bernin s'ouvrit une nouvelle route : dès-lors la grâce s'éloigna de lui entièrement et pour jamais. Et comment se serait-elle accordée avec

les procédés de cet artiste ? Il ne cherchait et ne puisait ses traits, ses formes, ses figures que dans la nature commune ; et quand il voulut s'élever à l'idéal, il ne représenta que ses propres idées : du moins la nature n'offre-t-elle en Italie rien de conforme à ses expressions et à ses figures. Il fut cependant regardé comme le dieu de l'art ; mais il ne dut cette gloire qu'au goût corrompu de son siècle.

En ne faisant connaître des réflexions de M. L. W. que celles qui nous ont frappés davantage, nous n'avons point eu à craindre d'en détruire la texture et l'ensemble. Ce ne sont ici que des masses éparses, jetées même avec plus de chaleur et plus brusquement peut-être que ne l'exigeaient la délicatesse et la douceur du sujet. Du reste, est-il bien vrai que la grâce se forme par l'éducation et par la réflexion ? Il nous semble au contraire que l'éducation et la réflexion sont plus propres à détruire la grâce qu'à la former. Est-il rien de si *gracieux* que les attitudes, les gestes, et tous les mouvemens de l'enfance ? La contrainte n'est-elle pas souvent le fruit de l'éducation ? Toute réflexion n'est-elle pas une espèce d'effort ? Or l'effort et la contrainte ne sont-ils pas le poison de la grâce ? Selon M. L. W., la grâce peut être enseignée. Aristote, Cicéron et

Quintilien n'en ont pas jugé de même. En effet, comment le précepte et la règle pourraient-ils jamais enchaîner une qualité, dont le principe repose dans le génie de l'auteur bien plus que dans les ressources de l'art? Deux hommes, dont on peut dire que la grâce a conduit elle-même la plume, Xénophon et la Fontaine, n'ont point eu d'imitateurs, et l'on peut défier les critiques les plus subtils et les plus profonds de pouvoir jamais révéler la cause du charme que ces deux auteurs ont répandu dans leurs ouvrages. M. L. W. prétend que les artistes, ainsi que les poëtes de l'antiquité, ont toujours présenté leurs personnages hors de l'action, quand l'action était effrayante, douloureuse et terrible, et cela pour conserver la dignité de l'homme, qu'ils voulaient montrer supérieur à tous les traits de la douleur et de l'infortune. Cette observation est noble, mais est-elle juste? Homère a-t-il peint Achille hors de l'action, lorsqu'à la nouvelle de la mort de Patrocle, ce poëte nous l'a représenté se roulant dans la poussière, s'arrachant les cheveux, se meurtrissant le visage, et poussant un cri si terrible que Thétis l'entendit des profondeurs de la mer.

Rapprochons des idées de M. L. W. sur la grâce, d'abord celles de M. Zanotti, peintre,

poëte, et actuellement secrétaire de l'académie de peinture de Bologne ; ensuite celles de M. Wattelet, qui, dans ses réflexions sur la peinture, a traité toutes les parties de ce bel art avec autant de finesse que de profondeur.

Ainsi qu'une eau pure et limpide anime et embellit tous les lieux qu'elle arrose, dit M. Zanotti, de même la grâce répand l'intérêt et le charme sur tout ce qu'elle touche. Je ne chercherai point à en pénétrer l'origine : elle est inconnue aux peintres, et l'œil même des philosophes ne l'a pas encore aperçue. Nous la sentons, sans pouvoir la comprendre ; il est impossible de la soumettre à des règles déterminées et certaines : c'est un pur don de la nature ; celui qui prétendrait l'enseigner n'a qu'à garder ses préceptes et ses leçons pour lui-même. La chercher, c'est faire présumer qu'on est condamné à ne la rencontrer jamais. Toute affectation la détruit. Regardez la nature, elle ne laisse voir d'effort dans aucune de ses opérations. Les Grecs et Raphaël ont à cet égard opéré comme la nature. Tous les peintres ont été jaloux de répandre dans leurs compositions une qualité, dont le propre est d'attirer et de charmer tous les yeux ; mais la plupart, au lieu de nous montrer la grâce, ne nous ont laissé voir que les efforts qu'ils ont faits pour l'atteindre, et

sont tombés dans une affectation puérile et ridicule. L'élégance et la simplicité sont inséparables de la grâce. La plus petite altération suffit pour faire disparaître la simplicité. Je suis persuadé que *la sainte Cécile*, dont l'attitude et tous les traits sont si modestes, si simples et si naturels, a infiniment plus coûté à Raphaël que son *Isaïe*, plein de force, de grandeur et de fierté. Un vêtement simple, des mouvemens doux, légers, et dont l'élégance consiste, si l'on peut s'exprimer ainsi, dans des infiniment petits, ne peuvent être l'ouvrage que d'un génie doué de finesse et de pénétration. Le grand, le fort, le ressenti, laissent au contraire à l'artiste un espace plus étendu, et beaucoup plus de liberté.

Je voudrais qu'un jeune artiste s'occupât beaucoup de la grâce, mais qu'il se gardât encore davantage de l'affectation. Le manque de grâce est un défaut, l'affectation est un vice; l'un ne doit être imputé qu'à la nature, qui seule peut donner le sentiment de la grâce; l'autre regarde le peintre qui pense sottement que l'art peut suppléer la nature.

La grâce, selon M. Zanotti, doit s'étendre à tous les genres, à tous les sujets, à toutes les expressions. L'Hercule de Farnèse, dit-il, est aussi *gracieux* dans son genre que l'est dans le

sien la Vénus de Médicis ; mais nous prendrons la liberté de faire observer à M. Zanotti, que dès-lors ce n'est plus distinguer la *grâce* d'avec la *convenance*.

La grâce, ainsi que la beauté, concourt à la perfection, dit M. Wattelet : ces deux qualités se rapprochent dans l'ordre de nos idées : leur effet commun est de plaire : quelquefois on les confond, plus souvent on les distingue : elles se disputent la préférence qu'elles obtiennent suivant les circonstances. La beauté supporte un examen réitéré : ainsi l'on peut disputer le prix de la beauté, comme firent les trois déesses ; tandis que le seul projet prémédité de montrer des grâces les fait disparaître.

Je crois que la beauté consiste dans une conformation parfaitement relative aux mouvemens qui nous sont propres.

La grâce consiste dans l'accord de ces mouvemens avec ceux de l'ame.

Dans l'enfance et dans la jeunesse, l'ame agit d'une façon libre et immédiate sur les ressorts de l'expression.

Les mouvemens de l'ame des enfans sont simples, leurs membres dociles et souples. Il résulte de ces qualités une unité d'action et une franchise qui plaît.

Conséquemment l'enfance et la jeunesse sont les âges des grâces. La souplesse et la docilité des membres sont tellement nécessaires aux grâces, que l'âge mûr s'y refuse et que la vieillesse en est privée.

La simplicité et la franchise des mouvemens de l'ame contribuent tellement à produire les grâces, que les passions indécises ou trop compliquées les font rarement naître.

La naïveté, la curiosité ingénue, le desir de plaire, la joie spontanée, le regret, les plaintes et les larmes même qu'occasionne la perte d'un objet chéri, sont susceptibles de grâces, parce que tous ces mouvemens sont simples.

L'incertitude, la réserve, la contrainte, les agitations compliquées et les passions violentes, dont les mouvemens sont en quelque façon convulsifs, n'en sont pas susceptibles.

Le sexe, plus souple dans ses ressorts, plus sensible dans ses affections, dans lequel le desir de plaire est un sentiment en quelque façon indépendant de lui, parce qu'il est nécessaire au système de la nature ; ce sexe, qui rend la beauté plus intéressante, offre aussi, lorsqu'il échappe à l'artifice et à l'affectation, les grâces dans l'aspect le plus séduisant.

La jeunesse très-cultivée s'éloigne souvent des

grâces qu'elle recherche; tandis que celle qui est moins contrainte les possède, sans avoir eu le projet de les acquérir. C'est que l'esprit éclairé et les conventions établies retardent ou affaiblissent les mouvemens subits tant de l'ame que du corps: la réflexion les rend compliqués. Plus la raison s'affermit et s'éclaire, plus l'expérience s'acquiert, et moins on laisse aux mouvemens intérieurs cet empire qu'ils auraient naturellement sur les traits, sur les gestes et sur les actions.

L'âge mûr, qui voit ordinairement se perfectionner et la raison et l'expérience, voit aussi les ressorts extérieurs devenir moins dociles et moins souples.

Dans la vieillesse enfin, l'ame refroidie ne donne plus ses ordres qu'avec lenteur, et ne se fait plus obéir qu'avec peine.

L'expression et les grâces s'évanouissent alors.

Les grâces, telles que je viens de les définir, empruntent une valeur indéfinie de la plus parfaite conformation. Cependant les mouvemens simples de l'ame n'ont peut-être pas, avec la perfection d'un corps bien conformé, le rapport absolu qui existe entre cette parfaite conformation et les actions qui lui sont propres.

Voilà pourquoi l'enfance qu'on peut regarder comme un âge où le corps est imparfait, est sus-

ceptible de grâces, tandis que ce n'est que par convention qu'on peut lui attribuer la beauté.

Ce que j'ai dit suppose encore l'équilibre des principes de la vie, qui produit en nous la santé. Cet état commun à tous les âges, dans les rapports qui leur conviennent, est favorable aux grâces, et sert de lustre à la beauté.

Au reste, cet accord des mouvemens simples de l'ame avec ceux du corps, éprouve une infinité de modifications, et produit des effets très-variés.

C'est de-là que vient sans doute l'obscurité avec laquelle on parle communément, et ce *je ne sais quoi*, expression vide de sens qu'on a si souvent répétée, comme signifiant quelque chose.

Les grâces sont plus ou moins aperçues et senties, selon que ceux aux yeux desquels elles se montrent sont eux-mêmes plus ou moins disposés à en remarquer l'effet.

Qui peut douter qu'il ne se fasse, quand nous sommes très-sensibles aux grâces, un concours de nos sentimens intérieurs avec ce qui les produit? Fixons quelques idées à ce sujet.

Un homme indifférent voit venir à lui une jeune fille, dont la taille proportionnée se prête à sa démarche, avec cette facilité et cette sou-

plesse qui sont les caractères de son âge. Cette jeune fille, que je suppose affectée d'un mouvement de curiosité, reçoit de cette impression simple de son ame des charmes qui frappent les yeux de celui qui la regarde.

Voilà des grâces naturelles, indépendantes d'aucune modification étrangère.

Supposons actuellement que cet homme, loin d'être indifférent, prenne l'intérêt d'un père à cette jeune beauté qui l'aperçoit et qui se rend près de lui. Supposons encore que la curiosité qui guidait les pas de la jeune fille soit changée en un sentiment moins vague, qui donne un mouvement plus décidé à son action et à sa démarche. Quel accroissement de grâces va naître de cet objet plus intéressant, de cette action plus vive, et de la relation de sentimens, qui d'un côté produit un empressement tendre, et qui de l'autre rend le père plus clairvoyant cent fois et plus sensible aux grâces de sa fille, que ne l'étoit cet homme désintéressé !

Ajoutons à ces nuances :

Que ce ne soit plus un homme indifférent, ni même un père, mais un jeune homme amoureux qui attend, et qui voit enfin arriver l'objet qu'il desire et qu'il chérit. Que cette jeune fille, à son tour, soit une tendre et naïve amante,

qui n'a pas plutôt aperçu celui qu'elle aime, qu'elle précipite sa course.

Supposez que le lieu dans lequel ces deux amans se réunissent soit ce que la nature peut offrir de plus agréable, que la scène soit éclairée par un jour choisi, que la saison favorable ait décoré de verdure et de fleurs le lieu du rendez-vous. Représentez-vous à-la-fois les charmes de la jeunesse, la perfection de la beauté, l'éclat d'une santé parfaite, l'agitation vive et naturelle de deux ames qui éprouvent les mouvemens les plus simples, les plus relatifs, les moins contraints; et voyez se succéder alors une variété infinie de nuances, dans les grâces qui, toutes inspirées, toutes involontaires, sont par conséquent empreintes sur les traits, et exprimées dans les moindres actions et dans les moindres gestes.

Ainsi, parmi les impressions de l'ame qui se peignent dans nos mouvemens, et dont je parlerai en réfléchissant sur les passions, celle qui paraît la plus favorisée de la nature, l'amour, produit une expression plus agréable, plus universelle, plus sensible que toute autre, et dans laquelle la relation de l'ame et du corps, qui fait naître les grâces, est plus intime et plus exactement d'accord.

Aussi les anciens joignaient et ne séparaient jamais Vénus, l'Amour et les Grâces : et la ceinture mystérieuse, décrite par Homère, n'est peut-être que l'emblême de ce sentiment d'amour si fertile en grâces, dont Vénus, toujours occupée, empruntait le charme que la beauté seule n'aurait pu lui donner.

LE COUVENT,

ÉLÉGIE TRADUITE DE L'ANGLAIS. (1)

Le son de la cloche annonce le moment de la retraite... toutes les vierges obéissent et se retirent dans leur cellule. Elles laissent le parloir et moi dans une solitude effrayante.

Le soleil couchant ne brille plus que de foibles rayons ; un morne silence règne dans cette enceinte ; seulement on entend une pâle novice qui prolongeant sa prière, pousse un profond soupir et frappe son sein innocent.

Peut-être qu'Eloïse nouvelle, consumée d'amour et de douleur, fait-elle entendre ses plaintes à la nuit, et chante dans des vers tristes le destin cruel qui la sépare de l'amant qu'elle veut oublier.

Dans l'enceinte de ces murs couverts de mousse, cette amante infortunée apprend maintenant à pleurer, tandis que ses pieuses compagnes reposent dans leurs lits étroits jusqu'à minuit.

Nuls remords ne déchirent leur cœur ; le sou-

(1) Cette traduction est de M. Suard.

venir cruel des passions et des crimes n'agite point leur paisible sommeil ; des rêves lugubres, des spectres menaçans ne viennent point alarmer leur imagination.

Elles ont quitté le monde : pour elles le flambeau de l'hymen ne peut plus s'allumer ; jamais elles ne recevront les caresses d'un époux ; jamais elles ne verront leur beauté se renouveller dans les traits de leurs filles.

C'est à d'autres plaisirs que leurs jours sont consacrés : souvent elles dépouillent le printemps de ses fleurs pour en orner les autels, où pleines de ferveur, elles chantent les louanges de Dieu, tandis que les orgues sacrées enflent leurs sons divins.

Femmes du monde, n'insultez point par un geste profane à ces pieuses occupations. Que les beautés du siècle ne jettent pas un regard méprisant sur les devoirs de ces belles captives.

Hélas ! ces yeux qui cherchent à donner une nouvelle vie, ces charmes à demi-voilés, plus séduisans encore, ne se terniront-ils pas un jour ? Les plaisirs, ainsi que les peines, ne conduisent-ils pas au tombeau ?

Pardonnez-moi donc, beautés qu'on ne cesse d'encenser, pardonnez-moi, si ma lyre dédaigne de chanter vos louanges, et forme quelques

tristes accens en faveur des filles du Seigneur.

Ces vierges timides ne doivent ni briller dans une fête, ni s'embellir, comme vous, sous des modes nouvelles ; elles ne liront jamais le pouvoir de leurs charmes dans les regards d'un amant passionné ; jamais leurs yeux n'applaudiront par une seule larme à la scène tragique.

Des ruisseaux coulent le long de la plaine sans faire entendre leur murmure, sans appaiser la soif du voyageur. Le rossignol s'épuise en vain dans le fond des forêts : ses accens plaintifs ne sont point écoutés.

Ainsi, parmi les captives que renferme cette triste demeure, peut-être est-il une beauté dont le cœur sensible et tendre eût fait le bonheur d'un amant, dont les charmes et les vertus eussent embelli un trône, et qui eût élevé un fils pour le bonheur du monde : mais le feu de leur jeunesse doit se consumer sans rien embraser ; l'austère pénitence refroidit leur sein, et leurs charmes sont flétris sous la haire.

Loin du bruit et des erreurs du monde, elles marchent dans les sentiers obscurs de la retraite : là les heures s'écoulent en silence, comme l'onde *inagitée* par les vents.

Cependant les extases et les visions célestes n'effacent point de leurs ames le souvenir de ceux

qu'elles ont aimés ; elles n'oublient même pas le reste du monde : leurs oraisons nocturnes s'élèvent jusqu'au trône de l'Eternel, et arrêtent la foudre prête à tomber des cieux.

Elles se sont arrachées avec douleur d'entre les bras de leurs frères et de leurs sœurs, et ce n'est pas sans pousser des soupirs qu'elles ont abandonné le lieu de leur naissance : lorsqu'ellesd irent adieu à leurs tendres parens, les larmes filiales coulèrent de leurs yeux.

Leurs regards même sont quelquefois tombés sur celui qui chante leur histoire dans ces vers mélancoliques ; et si l'on demandoit un jour ce qu'il est devenu, une vestale âgée pourrait répondre :

« Nous l'avons vu souvent, avant les rayons » de l'aurore, accourir à l'église et s'unir avec » nous dans le chant des matines : il visitait le » tombeau d'Eloïse, en lisait l'inscription, plai- » gnait sa destinée, et à mesure que la douleur » s'emparait de son ame, il lui souhaitait en sou- » pirant, le repos éternel.

» Tantôt d'un air languissant il s'appuyait contre » ce pilier, souriant à ce qui se passait dans son » imagination ; tantôt il paraissait triste, pâle et » rêveur, comme un amant qui a perdu ce qu'il » aime.

» Un matin je ne le vis point sous le dôme, ni » dans la nef, ni dans la sacristie; il ne parut » point auprès de la tombe, ni près du bénitier, » ni sous le portique. Un autre parut, qui nous » apprit que celui que je cherchais, ne pouvant » vaincre la passion dont il brûlait pour une » d'entre nous, était allé terminer ses jours mal- » heureux dans les pays lointains. Il nous remit » aussi des vers que nous récitons avec autant » de plaisir que s'ils étaient du célèbre *Whitehead* » ou du tendre et plaintif *Gray* ».

A côté d'un tableau d'*Albano*, où serait représentée Angélique, échappée aux poursuites de Renaud, se reposant sur l'herbe tendre, au fond d'une antique et sombre forêt, près d'un ruisseau dont les eaux pures et tranquilles coulent à l'ombre des arbustes qui le couronnent, et se livrant toute entière au calme, au repos profond que lui inspirent les objets doux et solitaires dont elle est environnée, personne, sans doute, ne serait choqué de trouver un tableau d'*Annibal Carrache*, où ce peintre vigoureux aurait peint un satyre nud, ivre, chancelant, souriant à une coupe pleine de vin, qu'il porterait d'une main incertaine à sa bouche, et dont la liqueur, en

partie répandue, tomberait sur sa poitrine décharnée et brûlée des rayons du soleil. Prenez et dirigez un miroir, dit *Platon*, vous reproduirez le ciel, la terre, les mers, les hommes, les animaux, et généralement tous les êtres. Le peintre, ajoute ce philosophe, ressemble au miroir : de même que cet instrument réfléchit tous les objets, le peintre peut les imiter tous. Mais ce qui est possible à la peinture, la poésie l'exécute d'une manière bien plus parfaite : le peintre ne représente que les formes extérieures, d'où l'on juge des émotions de l'ame; au lieu que le poëte, au moyen des paroles, représente et l'intérieur et l'extérieur, et peut, dans une seule page, présenter plus d'images que ne fera le peintre dans une galerie de tableaux. Restreindre l'objet poétique à certains genres particuliers, ne serait-ce pas déterminer le miroir à ne réfléchir que certaines images, et le peintre à ne représenter que certaines figures ? Si tout est susceptible d'imitation, osons tout imiter. Il s'agit seulement de saisir et de bien exprimer le caractère, les mœurs, les formes, l'attitude et le coloris qui conviennent aux objets que nous nous proposons de rendre. Ces observations nous ont paru nécessaires pour nous justifier d'avoir attaché au morceau plein de douceur et de sentiment qu'on vient de lire,

l'*Idylle* suivante, où dans la personne d'un satyre, le célèbre M. *Guessner* a voulu peindre l'excès de la grossièreté et de la rusticité des mœurs.

L'AMOUR MAL RÉCOMPENSÉ.

EMBARRASSÉ dans des filets de chasse, un satyre resta jusqu'au lever de l'aurore couché dans les joncs d'un marais. L'un de ses pieds fourchus, étendu en l'air, sortait des filets; malgré tous ses efforts, il lui fut impossible de dégager un seul de ses membres. Les oiseaux qui voltigeaient à l'entour des roseaux, commençaient à s'approcher de lui, et les grenouilles coassaient et bondissaient à ses côtés, effrayées et surprises de cette singulière capture. Je vais crier, dit-il, je vais crier à gorge déployée, jusqu'à ce qu'on vienne à mon secours; et il se mit à jeter des cris qui retentirent dans les vastes campagnes, de collines en collines, à travers les bois et les vallons. Il cria cinq fois, et cinq fois inutilement; enfin un faune sortit du fond des bois : d'où viennent ces cris horribles, dit-il? Fais encore entendre ta vilaine voix, si tu veux que je te trouve. Le satyre cria encore une fois; alors le faune courut au marais, où gissait tout de son long le satyre captif : ah! mon ami, au nom de tous les dieux,

dégage-moi de ces maudits filets : depuis le lever de la lune, je suis couché, comme tu vois, dans la fange. Le faune, à l'aspect de cette figure grotesquement ramassée dans les filets, se prit à rire de toutes ses forces; puis après l'avoir débarrassé de ses liens, de grâce, dit-il, réponds-moi, par quelle aventure as-tu trouvé ce merveilleux gîte? O ciel! répondit le satyre, voilà donc la récompense de l'amour le plus ardent! Ah! maudite soit l'heure où je l'ai vue pour la première fois! Mais allons nous asseoir sous ce saule touffu; une de mes jambes me fait mal. Ils allèrent s'asseoir sous le saule, et le satyre commença sa tragique histoire. Depuis une année entière j'aime la nymphe de ce ruisseau, qui sort là-bas d'entre les broussailles du rocher, là-bas où tu vois un sapin sur la cime du roc. Pendant toute une année j'ai passé la moitié des nuits devant sa grotte; je lui contais mon martyre, et toujours sans être écouté; je soupirais, je me lamentais; tantôt, pour la divertir, je lui jouais un air sur mon sistre; tantôt je lui chantais une chanson de mon amour, mais une chanson si touchante, que les rochers en auraient été attendris, et toujours sans être écouté.

Je serais curieux d'entendre cette chanson dit le faune.

C'est la meilleure que j'aie faite en ma vie, re-

pliqua le satyre; je vais te la chanter. Alors il commença ainsi :

« O toi, la plus belle des déesses! car Vénus » n'est auprès de toi qu'une femme ordinaire, ne » veux-tu jamais écouter mon amour? veux-tu » toujours être insensible comme cette pierre » sur laquelle je suis assis? Ah malheureux que » je suis, il faudra donc que pendant l'ardeur » du midi, qu'à la fraîcheur de la nuit, je « siffle, je chante, je crie et me lamente en » vain devant ta grotte? O, si tu savais com- » bien il est doux d'avoir un jeune époux! In- » terroge cette paisible chouette qui habite derrière » ton rocher dans le creux d'une souche, et qui, » pendant la nuit, pousse des cris de joie, tels » que j'en poussais dans mes bons jours, quand » je revenais ivre dans ma grotte. O! si tu le savais, » tu volerais à moi, tu passerais tes bras blancs » autour de mes reins rembrunis, et d'un air gra- » cieux, tu me conduirais dans ta demeure : alors » je sauterais de joie, comme un jeune veau fo- » lâtre. Cruelle! combien de fois n'ai je pas décoré » ta grotte de branches de sapins, pour te sur- » prendre agréablement au retour de la danse et » de jeux, hélas! que je ne partageais pas avec toi! » Combien de fois, ingrate! n'ai-je pas, au pre- » mier jour du printemps, étalé dans de grands

» paniers, devant ta grotte, les premières mûres
» sauvages, et dans les autres saisons ne t'ai-je
» pas offert des noisettes et les meilleures racines?
» Ai-je laissé passer un seul automne sans t'apporter
» dans mon plus grand vase des raisins écrasés,
» dont les grains surnageaient dans le jus écumeux?
» T'ai-je jamais laissé manquer de bons fromages
» de chèvre? Déjà depuis long-temps j'instruis
» un bouc noir et lui enseigne mille tours qui
» te rejouiront; quand je l'appelle, il vient et
» me baise; et quand je joue sur mon sistre, il
» faut voir comme il se lève sur ses deux pieds
» de derrière; il danse comme je danse moi-
» même. Ah, cruelle! depuis que l'amour me
» tourmente, je suis dégoûté du boire et du man-
» ger, et je passe souvent une heure entière sans
» ouvrir mon outre de vin. Autrefois mon visage
» était rond comme une calebasse; maintenant je
» suis maigre et tout décharné; le sommeil, le
» doux sommeil m'a quitté. Comme je dormais
» autrefois! je dormais jusqu'à ce que l'ardent so-
» leil du midi me brûlât dans ma grotte, ou que
» je fusse réveillé par la soif. O nymphe! ne fais
» pas durer long-tems ma peine: j'aimerais mieux
» me rouler dans une touffe d'orties, je préfére-
» rais d'être couché sur le sable brûlant, exposé
» pendant une heure entière à l'ardeur du soleil,

» sans boire une goutte de vin. Viens donc, ô » Nymphe plus blanche que le lait! quitte ta solitude » et viens dans ma grotte : c'est la plus belle de » tout le bocage ; j'ai étendu des peaux molles de » chèvres pour toi et pour moi ; mes vases à boire » grands et petits y sont rangés des deux côtés » dans un ordre élégant, et une odeur délicieuse » de vin et de cidre s'y fait sentir lorsqu'on en » approche. Ah! songe donc combien il nous sera » doux de voir un jour nos enfans enjoués courir » l'un après l'autre autour de nos cruches de vin, » ou de les entendre, assis sur nos outres, bal- » butier des mots sans suite. Tu verras devant ma » grotte, un chêne élevé, et sous son ombre la » figure de Pan : ce dieu pleure sur la nymphe » qu'il poursuivait et qui fut métamorphosée en » roseau. Sa bouche a une vaste ouverture; tu pour- » rais y faire entrer une pomme entière, tant j'ai » donné d'expression à sa douleur ! ses larmes » mêmes, ses larmes, je les ai taillées dans le » bois. Mais hélas, tu ne viens point, il faut que » je reporte encore mon désespoir dans ma grotte » solitaire ».

Le satyre se tut, surpris des ris moqueurs de son libérateur : mais dis-moi, répondit le faune, comment t'es-tu trouvé pris dans ces filets ?

Hier dit l'amoureux, je chantais à mon ordi-

naire ma chanson, mais d'une manière plus touchante que jamais; je l'ai chantée trois fois, et toujours en l'interrompant par de gros soupirs. Comme je m'en retournais tristement, une de mes jambes se trouva tout-à-coup embarrassée dans ce filet qu'on venait de jeter sur moi. Je tombai, et cherchant à me dégager, je m'embarrassai encore davantage. J'entendis de grands éclats de rire autour de moi : la nymphe et ses compagnes m'entourèrent et me traînèrent dans le marais, en m'entortillant de plus en plus. Me voici, dit la cruelle en se tenant près de moi avec ses compagnes, et tu ne viens pas pour que j'embrasse tes reins rembrunis, et tu ne sautes pas comme un veau folâtre! Eh bien, cruel! repose donc ici; et moi je vais porter mon désespoir dans ma grotte solitaire. A ces mots elles s'enfuirent en effet, et du plus loin je les entendais qui poussaient encore de grands éclats de rire. Je veux être déchiré par les bêtes féroces, si jamais je retourne près de sa cabane.

Crois moi, dit le faune, va danser avec ton bouc, et oublie ton amour, ou taille ton aventure dans le bois de chêne.

RÉFLEXIONS

Sur la Nature et l'Origine des Sentimens mixtes, composés de Plaisir et de Peine, par M. MOSÈS.

Du mélange simple de plaisir et de déplaisir découlent plusieurs sortes de sensations qui toutes diffèrent les unes des autres, et s'annoncent par des caractères absolument divers. Telle est la nature de notre ame : Quand elle ne peut pas distinguer deux sensations qu'elle éprouve en même tems, elle s'en compose une particulière qui diffère de toutes deux et n'a presque rien qui leur soit analogue. Qu'on change la moindre circonstance dans les sensations simples dont la mixte est composée, celle-ci changera et prendra une toute autre forme. La compassion, par exemple, est une sensation mixte, composée d'intérêt ou d'amour pour un objet, et de déplaisir sur le malheur que cet objet éprouve. Mais de combien de formes n'est-elle pas susceptible ? Que dans le malheur qui nous affecte, on change seulement les tems, la pitié se fera connaître par des caractères tout différens. Electre versant des larmes sur

l'urne de son frère nous inspire une tristesse compatissante; car Electre croit que son frère n'est plus, et rien ne peut la consoler de la perte qu'elle a faite. Ce que nous ressentons à l'aspect des maux que fouffre Philoctète, est encore de la compassion, mais d'une nature un peu différente : car les tourmens auxquels cet homme vertueux est en proie sont présens ; c'est sous nos yeux qu'il en est accablé. Mais lorsqu'Œdipe est saisi de terreur au moment où le grand secret se dévoile ; lorsque Monime est effrayée en voyant pâlir le jaloux Mithridate; lorsque la vertueuse Desdemona (1) frémit aux menaces terribles d'Othello qu'elle avait toujours éprouvé si tendre, quel est alors le sentiment qui nous affecte ? C'est encore de la compassion. Mais ici c'est une terreur compatissante ; là une crainte compatissante ; ailleurs une tristesse compatissante. Les mouvemens sont différens, quoique dans tous les cas l'essence des sensations demeure la même ; car chaque espèce d'intérêt ou d'amour nous disposant à nous mettre à la place de l'objet aimé, il faut que nous partagions toutes les espèces de souffrances qu'endure cet objet, et c'est ce qu'on appele très-énergiquement compassion. Donc la

(1) Dans Othello, tragédie de Shakespeare.

crainte, la frayeur, la colère, la jalousie, la vengeance, et en général tous les sentimens désagréables, sans excepter même l'envie, pourront résulter de la compassion. Donc c'est mal-à-propos que la plupart des critiques ont divisé les passions tragiques en pitié et en terreur. Est-ce que la terreur théâtrale n'est pas de la compassion? Eh, pour qui sommes-nous donc alarmés, lorsque Mérope lève le poignard sur son fils? Est-ce pour nous? non, sans doute, mais pour Egiste, dont la vie nous est chère, et pour une mère abusée qui prend son propre fils pour l'assassin de ce fils. Si nous ne voulons donner le nom de compassion qu'au déplaisir que nous ressentons à l'aspect du mal présent d'autrui, il faut que nous distinguions d'avec la compassion proprement dite, non-seulement la terreur, mais encore toutes les passions qui nous sont communiquées et que notre ame partage.

Les sensations mixtes sont à la vérité moins agréables que le plaisir pur, mais elles pénètrent plus avant dans l'ame et y retentissent plus longtemps. Ce qui n'est que simplement agréable amène bientôt la satiété et enfin le dégoût. Toujours nos desirs s'étendent au-delà de la jouissance, et lorsqu'ils ne trouvent pas une satisfaction complette, l'ame aspire au changement. Au contraire, le dé-

sagréable, en se mêlant à l'agréable, captive l'attention, retarde et quelquefois même empêche la satiété. L'expérience prouve qu'à l'égard des sens le plaisir entraîne bientôt le dégoût s'il ne s'y mêle quelque irritation. Il en est de même des affections de l'ame ; la colère et l'affliction sont moins agréables sans doute que le badinage et la gaieté ; l'affliction et la colère ont cependant un attrait inexprimable. Rien ne charme tant l'homme en colère que son emportement ; et celui qui regrette la perte d'un ami fuit dans la solitude pour jouir sans distraction de sa douleur. Tout le monde est en état de se convaincre que l'affliction est un mélange de sensations agréables et désagréables. Quant à la colère, on sait qu'elle est composée du déplaisir pour une offense reçue, et du desir de se venger. Ces idées luttent ensemble dans un cœur irrité et produisent des mouvemens absolument opposés. Tantôt le sang s'épanche dans les parties extérieures de l'homme en colère : les yeux lui sortent de la tête, son visage s'enflamme, il frappe du pied et s'agite avec fureur ; voilà les caractères de la passion dominante de se venger. Tantôt le sang reflue vers le cœur, le feu des regards s'éteint, les yeux s'enfoncent, le visage pâlit, les bras tombent, et la tête demeure penchée vers la terre : voilà les ca-

ractères infaillibles du déplaisir dominant que cause une offense reçue.

La colère n'existant donc jamais sans le desir de se venger, l'ame qui, dans la chaleur de la passion, aime la vengeance comme sa félicité suprême, se nourrira voluptueusement de cette idée, et prêtera difficilement l'oreille aux conseils contraires de la raison; donc la colère appartient à la classe des sensations mixtes, et de-là vient l'attrait puissant qu'y trouve l'ame irritée.

L'immensité produit aussi une sensation mixte de plaisir et de déplaisir, laquelle excite d'abord un frissonnement, et lorsque nous continuons à la considérer, une espèce de vertige. Soit que cette immensité consiste dans une grandeur étendue ou non étendue, permanente ou non permanente, dans tous ces cas la sensation est la même. L'océan, une plaine d'une vaste étendue, l'armée innombrable des étoiles, l'espace, le tems, toute hauteur ou toute profondeur qui nous fatigue, un grand génie, de grandes vertus que nous admirons, mais que nous ne pouvons atteindre, comment envisager ces objets sans frissonnement? Comment en soutenir la contemplation sans un agréable vertige? cette sensation est donc mixte; la grandeur de l'objet nous procure du plaisir, mais l'impossibilité d'en saisir les limites

mêle à ce plaisir une sorte d'amertume qui le rend encore plus piquant. Observons ici une différence : quand un de ces grands objets ne nous offre aucune variété, comme le calme de la mer, la stérilité d'une plaine, etc., notre étonnement se change en une espèce de dégoût, et nous sommes obligés d'en détourner nos regards; mais l'immensité du système de l'univers, la grandeur d'un génie extraordinaire, et la sublimité des vertus rares étant aussi variées que grandes, aussi parfaites que variées, le déplaisir attaché à les considérer est uniquement fondé sur notre faiblesse : aussi ces sortes de contemplations procurent-elles un plaisir d'autant plus grand que l'ame ne peut jamais en être rassasiée. Quelles sensations délicieuses s'emparent de tout notre être, quand nous nous représentons la perfection immense de Dieu ! Notre impuissance nous accompagne à la vérité dans cet essor et nous précipite dans la poussière. Mais d'une part le ravissement où nous plonge la contemplation de l'infinité de cet être, et de l'autre le sentiment humiliant et triste de notre faiblesse venant à se confondre, il en résulte en nous une sensation voluptueuse. Après un instant de repos, nous risquons un second, un troisième essai; et l'objet étant toujours inaccessible, la source du plaisir est toujours inépuisable. Nous

serions trop heureux si toute notre vie se passait ainsi à essayer sans cesse à saisir les perfections divines.

Or si la contemplation des perfections divines ne laisse pas d'être accompagnée d'un sentiment de déplaisir, on peut affirmer qu'à la rigueur il n'y a point de plaisirs purs pour les êtres bornés. Cependant il est encore moins vrai qu'il existe des peines pures. Le plaisir a du moins un objet existant, et nécessairement existant; mais l'objet d'une peine sans mélange ne se trouve pas même dans l'empire de la possibilité. Il n'y a pas jusqu'à l'idée chimérique qu'on se forme du plus imparfait des êtres, qui ne procure quelque plaisir; autrement nos poëtes ne pourraient pas s'en servir avec tant d'avantage : il est vrai que, pour contenter notre imagination, les poëtes accordent à leur être fictif d'autant plus de pouvoir et de connaissance, qu'ils augmentent sa méchanceté morale; mais la raison trouve ce contraste ridicule, et a honte de l'imagination qui peut s'amuser d'une idée si monstrueuse.

Tout mal qui se trouve dans la nature, doit être nécessairement mêlé à quelque bien, et ne peut plus dès-lors exciter de déplaisir pur. Notre ame, toutes les fois qu'elle choisit, balance les perfections et les imperfections d'un objet. Re-

connaît-elle que le mal l'emporte ? elle abhorre l'objet, elle souhaite qu'il n'existe pas et qu'il ne dépende que d'elle d'en empêcher l'existence. Mais le mal est-il fait ? est-il arrivé sans notre faute, sans qu'il nous ait été possible de l'empêcher ? tout homme éprouve alors un desir véhément de l'envisager et de jouir d'un sentiment mixte qu'éveille un pareil spectacle. Après le terrible carnage de Zorndorf, tous nos concitoyens accoururent sur le champ de bataille. Le philosophe même, qui pour empêcher le mal eût donné volontiers sa vie, marchait dans des ruisseaux de sang humain et se plaisait à contempler les ravages de la guerre.

Dès que nous ne voyons plus le mal comme l'objet de notre choix, il se réunit une infinité de motifs qui nous excitent à le considérer. D'ailleurs la connaissance et la haine du mal sont une perfection de l'homme. Nous abhorrons l'imperfection, et non la connaissance de l'imperfection ; nous fuyons le mal, et non le pouvoir de le connaître et de le condamner. Comme ce sont-là des facultés essentielles de notre ame, nous devons nécessairement trouver du plaisir à les exercer.

C'est parce que la description de tout sentiment mixte est toujours intéressante que nous lisons

avec tant de plaisir l'histoire des grandes révolutions et des tems de troubles. Attribuer ce plaisir à la méchanceté naturelle de l'homme, c'est offenser l'humanité. Dans l'âge même de l'innocence, nous écoutons avec plaisir les aventures les plus terribles.

« Une vieille villageoise, dit l'auteur des *Plaisirs de l'Imagination*, suspend par ses récits » l'attention de ses tendres enfans ; ses paroles » leur inspirent l'étonnement ; elle les entretient » de sortiléges, d'esprits malfaisans..... elle leur » montre des fantômes errans durant le silence » de la nuit, secouant leurs chaînes et tournant » avec leurs torches infernales autour de la » couche du meurtrier. Chaque fois qu'elle in» terrompt son récit effrayant, le cercle qui » l'environne se rapproche par crainte ; chacun » se regarde sans parler ; on frissonne ; on » pousse des soupirs entrecoupés ; l'attente les » suspend autour de leur bonne mère ; ils con» tinuent à l'écouter, et les cœurs se remplissent » de terreurs agréables ».

Il faudrait être plus misantrope que Mandeville pour voir dans ces amusemens enfantins un fond de corruption et de malice. Pour moi, je n'y trouve que le puissant attrait du sentiment mixte,

sentiment aussi innocent en lui-même que tous ceux avec lesquels le ciel nous a fait naître.

Quelques-uns d'entre ces philosophes qui prétendent connaître la mesure et le poids des sensations, ont cru qu'il fallait qu'il y eût dans le monde plus de malheur que de bonheur, par la raison qu'on y pleure plus qu'on y rit. Il n'y a que ceux qui ont passé une beaucoup plus grande partie de leur vie à rire qu'à penser, qui puissent soutenir sérieusement cette opinion. Il est faux que les larmes soient toujours une marque de malheur; et il est également faux que les ris soient toujours un signe de bonheur. Ces deux mouvemens, au premier aspect, paraissent être diamétralement opposés, et cependant au fond ils ont une même origine.

Le *pleurer* est un sentiment mixte de plaisir et de déplaisir qui prend sa source dans la connaissance spéculative du contraste entre une perfection et une imperfection, qui toutes deux nous affectent fortement. Voilà pourquoi nous pleurons au moment que nous sommes heureux et que nous nous rappelons vivement le malheur que nous avons éprouvé, et ce sont-là des larmes de joie; ou quand nous sommes malheureux et que nous nous rappelons un bonheur passé, et ce sont-là proprement des larmes que nos philosophes re-

gardent comme l'expression de la peine. Quelle erreur ! Lorsque la peine est vive et profonde, lorsqu'elle s'empare de l'ame et qu'elle étouffe toute idée accessoire, nos yeux sont secs, nos regards sont immobiles ; il est impossible de pleurer. Ce n'est qu'au moment où les idées accessoires se réveillent dans notre ame, où nous pouvons comparer notre malheur présent avec notre bonheur passé, que nous nous attristons, que le cœur se soulage, que l'œil se dilate et répand des larmes, plus agréables pour l'affligé que le plaisir des sens le plus délicieux. En faut-il davantage pour prouver que le *pleurer* est un sentiment mixte, composé de plaisir et de déplaisir, et qu'on n'est pas tout-à-fait malheureux quand on peut répandre des larmes ?

Le *rire* est tout aussi peu une marque infaillible de bonheur. Il est fondé, ainsi que le *pleurer*, sur un contraste entre une perfection et une imperfection. Mais ce contraste, pour être ridicule, ne doit pas être d'une grande importance, ni nous intéresser trop vivement. Les extravagances dont les suites peuvent être funestes excitent des larmes de pitié ; mais celles qui ne sont accompagnées d'aucune espèce de danger n'excitent que le rire. On appelle un pareil contraste *absurdité :* aussi dit-on que tout ridicule suppose

une absurdité. Toute discordance entre le moyen et la fin, entre la cause et l'effet, entre le caractère d'un homme et sa conduite, entre les pensées et la manière dont elles sont exprimées, en général tout ce qu'il y a de respectable, de magnifique, d'important et de noble, mis en opposition avec le bas, le méprisable et le petit dont les suites ne nous mettent dans aucun embarras, est risible. Ce philosophe qui, cherchant dans un magnifique temple d'Egypte la divinité qu'on y révérait, aperçut sur l'autel un singe, ne put sans doute s'empêcher de rire; mais bientôt il dut réfléchir sur les tristes suites d'une ignorance aussi stupide, et dès-lors l'objet lui parut sans doute plus affreux que risible. Le spectateur rit de l'hypocrisie de *Tartuffe*, ainsi que de la simplicité d'*Orgon*, tant que ni l'une ni l'autre ne lui laisse entrevoir aucune suite dangereuse. Mais le trompeur vient-il se montrer dans tout son jour, le trompé paraît-il en danger, le rire se change en horreur et en pitié..... La même circonstance peut paraître risible à l'un et douloureuse à l'autre, suivant que l'on prend plus ou moins d'intérêt à celui qui s'y trouve. Les extravagances de nos amis nous font ordinairement de la peine, celles de nos ennemis nous font plaisir, et celles des personnes indifférentes nous font rire. Le rire

est donc un mouvement particulier, accompagné d'une sorte de sensation mixte; mais en lui-même il est aussi nécessaire pour notre félicité que le sentiment d'horreur à l'aspect de l'immensément grand. Du reste le philosophe qui pleurait sur la folie des hommes était peut-être plus heureux que celui qui passa la vie à en rire.

SUR QUELQUES CARACTÈRES DE LA BEAUTÉ.

TOUT ce qui appartient à la beauté se réduit à la couleur, à la forme, à l'expression et à la grâce. Les deux premières sont comme le corps de la beauté; les deux dernières en sont l'ame et la vie.

La couleur de la beauté est un mêlange de blanc et de rouge tendre, répandu sur tout le corps dans les proportions convenables. Un ciel serein, lorsque le soleil se couche, nous présente les couleurs de la beauté; on y voit des teintes rougeâtres, blanches et rembrunies, errer dans des nuages légers et transparens sur un fond du plus beau bleu. Observez un beau visage, vous apercevrez, outre le rouge et le blanc, le bleu clair des veines qui se marie agréablement avec les tempes et le contour des joues, tandis que le tout ensemble est relevé par les ombres des sourcils et des cheveux: car, malgré la variété des jugemens qu'on porte sur la beauté, une belle

brune est incontestablement préférable à une belle blonde. Le brun donne aux yeux une vivacité, et à toutes les autres couleurs un relief qu'on chercherait en vain dans la peau la plus blanche et la plus transparente. La plus charmante des *Madonnes* de Raphaël est une brune, et tous les grands artistes du siècle de Léon X, ont choisi ce ton de couleur. Le Guide et Carle Maratte, en prenant un coloris plus clair, ont affaibli l'art.

La beauté considérée dans la forme n'est autre chose que la proportion ou l'union et l'harmonie de toutes les parties du corps.

Le caractère distinctif de la beauté dans la femme, c'est la délicatesse et la douceur; dans l'homme, c'est la force et l'agilité. Un exemple en femme, c'est la *Vénus de Médicis;* en homme, c'est l'*Hercule Farnèse* et l'*Apollon du Belveder.* Il y a dans cette dernière figure je ne sais quoi de céleste et de divin, dont aucun poëte n'a ni conçu ni exprimé le caractère, à l'exception d'Homère et Virgile parmi les anciens, de Shakespear et de Milton parmi les modernes.

La beauté qui consiste dans la forme, est bien supérieure à la beauté qui résulte uniquement de la couleur. C'est à Rome qu'il faut étudier cette partie, et on la trouve bien plus frappante dans

les statues que dans les tableaux. Les deux autres parties qui constituent la beauté, sont l'expression et la grâce : la première est commune à tous; la dernière ne se rencontre que dans un petit nombre. Par l'expression on entend la peinture des passions, des affections de l'ame, autant qu'elles peuvent être sensibles à l'œil.

Quoique l'ame se peigne principalement sur le visage et dans les airs de tête, cependant chaque partie du corps peut avoir de l'expression. Tel est un bras qui pend nonchalamment ou qui s'étend avec violence; tels sont les doigts d'un des enfans de *Laocoon;* tels sont aussi les doigts des pieds du *Gladiateur* mourant : la douleur, la mort même y est exprimée.

Les parties du visage où les passions se prononcent plus fortement, sont les yeux et la bouche; mais des yeux elles se répandent jusqu'aux sourcils.

Les sourcils dans un visage animé, ont leur langage propre et relatif aux différens mouvemens de l'ame. J'ai souvent remarqué le sentiment du déplaisir dans les sourcils d'une femme, lors même qu'elle avait assez d'adresse pour ne pas le laisser apercevoir dans ses yeux, et d'autres fois j'ai découvert ses pensées les plus secrètes

dans la ligne qui couronne ses sourcils. Son étonnement était grand de se voir ainsi décelée.

Homère fait des sourcils le siège de la majesté ; Virgile de l'accablement ; Horace de la modestie ; Juvénal de la hauteur. Et moi je demande pourquoi ils n'en ont pas fait le siège des différentes passions.

Toutes les passions tendres et douces embellissent la beauté ; les passions fortes et cruelles la défigurent. Il suit de là qu'un beau naturel rend un visage bien plus beau.

Pope a renfermé les principales passions des deux genres en deux beaux vers.

> Love, hope, and joy, fair pleasure's smiling train
> Hate, fear, and grief, the family of pain.

« L'amour, l'espérance et la joie forment le » riant cortège du plaisir. La haine, la crainte » et le chagrin sont la famille de la douleur ».

Si les amans paraissent et sont réellement plus beaux l'un pour l'autre, qu'ils ne le sont aux yeux d'autrui, ils le doivent à la tendresse qui les anime quand ils sont ensemble et en liberté. Cette augmentation de beauté les abandonne quand ils sont séparés, ou qu'ils conversent dans un cercle avec des personnes qui leur sont indifférentes.

C'est à cause de l'expression, que Pline regarde la fameuse statue de *Laocoon* et de ses deux enfans, comme le plus parfait de tous les ouvrages qui se voyaient à Rome de son tems.

La plus noble partie et la perfection de la beauté, c'est la grâce, qualité si sensible, et cependant inexplicable. Nous savons que l'ame est, mais nous ignorons ce qu'elle est. Tout juge de la beauté, parle de la grâce, mais personne n'a su la définir.

La grâce dans les actions consiste bien plus dans la façon de faire les choses, que dans les choses mêmes; ainsi, dans un beau visage, elle sort de certains incidens plus piquans que la beauté même : mais rien n'est plus momentané; elle échappe à l'œil de l'observateur : aussi est-il bien plus utile de l'étudier dans les tableaux des peintres qui ont su la saisir et la fixer, tels que le Corrège, le Guide ou Raphaël, que dans des beautés vivantes.

Cependant, s'il est impossible de définir la grâce, on peut du moins assigner les parties où elle se montre. Son siège principal est dans le contour de la bouche, comme celui des passions est dans les yeux. La grâce n'est pas précisément le sourire, mais quelque chose qui en approche; et ce je ne sais quoi, semblable

à un petit amour, joue dans toutes les lignes qui forment le contour de la bouche ; c'est une espèce d'éclair qui paraît, disparaît et reparaît encore. Au reste toutes les parties du corps, toutes les attitudes, tous les mouvemens, tout dans une belle personne est susceptible de grâce. Ovide a raison de dire que Vénus avait de la grâce même en contrefaisant son mari boiteux, pour amuser Mars son amant. Il y a une grâce majestueuse, et une grâce qui appele. Les peintres et les sculpteurs grecs affectaient la première à Minerve ; ils donnaient l'autre à Vénus. Aucun poëte n'a mieux exprimé ces deux sortes de grâces que Milton dans les portraits d'Adam et d'Eve.

Il est plus aisé de dire ce que la grâce suppose, que de dire ce qu'elle est. Il n'y a point de grâce sans quelque mouvement agréable, soit du corps entier, soit d'une de ses parties, soit au moins de quelqu'un de ses traits. Enée reconnaît Vénus, malgré son déguisement, à sa démarche : *et vera incessu patuit dea.* Toutes les belles statues sont en action ou en mouvement. L'*Apollon du Belvéder* vient à vous, lorsque vous le regardez à une petite distance. Toutes les têtes des excellens peintres sont en mouvement. Une tête dans l'inaction, telles qu'on les voit aux médailles frapées

après la chûte de l'empire romain, ou semblable aux têtes gothiques avant la renaissance des arts, est sans vie et sans grâce.

Observons encore qu'il n'y a point de grâce, si elle n'est appropriée au caractère de la personne. Les grâces d'une petite beauté vive grimaceraient dans un caractère de majesté, ainsi que l'air majestueux détruirait le piquant de la petite beauté vive. La vivacité qui donne de la grâce à la beauté dans la jeunesse, enlaidirait encore plus la vieillesse.

Il n'est pas rare de trouver les trois premières parties qui entrent dans la composition de la beauté, la couleur, la forme, l'expression; mais la grâce se trouve dans bien peu de personnes, et plaît à tout monde. On naît avec la grâce, comme on naît avec le talent de la poésie : l'art seul ne la donnera pas. Le peintre le plus célèbre de l'antiquité fut Apelles, et son rival parmi les modernes a été Raphaël. Le caractère distinctif de ces deux artistes a été la grâce.

La grâce n'a rien de commun avec la couleur et la forme, qui sont les moindres parties de la beauté; mais elle tient infiniment aux passions ou à l'expression. Toutes les autres parties de la beauté plaisent jusqu'à un certain point; mais la grâce charme au souverain degré et par elle-même.

Ainsi l'ont pensé les Grecs, lorsqu'en arrangeant leur mythologie, ils ont mis les grâces à la suite de Vénus. C'est des grâces que l'amour emprunte ses plus fortes armes. La fameuse ceinture de Vénus, tissue par Homère, est faite de tout ce qu'il y a de plus attrayant, de plus séduisant, de plus enchanteur.

La différence des jugemens sur la beauté en différens pays, porte principalement sur la couleur et la forme ; et cette différence vient des coutumes nationales, ou de certains défauts très-répandus, qui altèrent le goût naturel. Un de nos compatriotes voyageant dans les Alpes, attira tous les regards par sa figure ; mais on trouvait qu'il lui manquait un grand agrément : le *bel homme*, disait-on ; *s'il avait un goëtre !*

Se peindre les joues d'un rouge ardent, est un embellissement pour les femmes d'un état qui nous avoisine. Il est suprenant qu'il y ait une différence si marquée dans le goût de deux nations qui se touchent. La première fois que je vis ces femmes rangées dans les loges de l'Opéra à Paris, je crus voir une longue planche de pivoines dans un jardin. Les deux plus belles femmes que j'ai vues, c'est la duchesse de..... en France, et Mistriss..... en Angleterre. Si la première n'a-

joutait pas aux roses que la nature lui a données, une masse de vermillon, je serais embarrassé pour la préférence.

Cependant les fantaisies des nations tombent beaucoup plus sur la couleur et la forme que sur l'expression et la grâce. L'expression des passions douces et la grâce plaisent à tout le monde.

DISCOURS

SUR LE MARIAGE,

D'APRÈS UN PHILOSOPHE DE MUGELLO (1).

Pour bien juger de l'état du mariage, commençons, par en examiner les plaisirs et les peines. Cet instinct si doux, si furieux, et qu'on ne peut considérer sans une sorte de respect pour les desseins de la nature, quand on voit qu'elle nous l'a donné pour nous reproduire et nous représenter dans la postérité par la génération, cet instinct, dis-je, est vague en lui-même, et nous porte en général vers un sexe, sans distinction et sans préférence; mais la société qui l'a resserré dans des bornes étroites, a forcé ce penchant de se diriger plutôt vers un objet que vers l'autre, en lui refusant la liberté de se satisfaire indifféremment avec le premier qui se rencontre, et de la volupté des sens a composé l'amour, c'est-à-dire, ce sentiment mêlé de sensations et d'idées, ou de desirs réfléchis qui, nous concentrant dans un

(1) On croit que ce philosophe est feu M. Cocchi, célèbre médecin de Florence.

seul objet, forment une passion véhémente et continue, également nourrie par les privations et par les habitudes. C'est cette flamme qui s'attise par les difficultés, s'entretient de sacrifices, s'irrite d'abord et s'éteint par son propre aliment. Toutes les lois religieuses et civiles, toutes les notions morales concourent à établir cet amour de préférence; et c'est de-là qu'est venu le nœud conjugal que les hommes réunis ont dû cimenter pour la tranquillité sociale, en donnant à chacun la propriété d'une femme, comme celle d'une terre, pour empêcher la division qui s'engendrerait par la communauté naturelle de ces deux sortes de biens.

Mais cet amour doit s'évanouir insensiblement dans le mariage, et cela par des raisons physiques. L'inquiétude ou le desir cessent avec la possession ou la jouissance, rien n'étant si borné dans l'homme que ce besoin exagéré par l'amour; car on observe qu'il n'est vif et pressant que depuis la puberté jusqu'à l'âge de vingt-un ans; depuis cet instant jusqu'à l'âge de quarante-cinq ans, il décroît, ou du moins cet appétit ne demande à être satisfait que de loin en loin, à moins que quelqu'objet nouveau ne réveille et ne sollicite l'inquiétude naturelle de ce besoin. Plus on lui accorde au de-là, plus les instances se ralentissent,

jusqu'à ce que ce desir rassasié se change en dégoût. Le tact se flétrit et s'émousse au point de devenir insensible par l'habitude, comme tous les autres sens, et le nectar de la volupté perd toutes ses délices. C'est donc une raison de vertu dans les femmes, mais encore plus un motif d'intérêt, que cette pudeur qui d'une part allume des desirs dans l'homme, et de l'autre lui prescrit la réserve; et cette vertu ne saurait être trop recommandée, d'autant qu'elle est le soutien des vrais plaisirs du mariage, qui consistent peut-être moins dans ce qu'on accorde aux sens, que dans ce qu'on leur refuse: mais comme peu de maris et de femmes sont capables d'entendre cette leçon, il arrive que l'hymen abrége le cours naturel de l'amour par l'imprudence commune de deux époux, qui ne prévoient pas qu'en s'abandonnant l'un et l'autre à leurs desirs, ils trahissent eux-mêmes leurs plus chers intérêts. Le mariage n'est donc pas un plaisir en lui-même, du moins à l'envisager par le but principal qu'on s'y propose, qui est la satisfaction de certains desirs.

De l'amour des sens qui conduit au mariage, passons à l'examen de l'amour conjugal, qui n'est proprement qu'une affection paisible et bien ordonnée: cette affection me paraît fondée sur un sentiment de bienveillance que je suppose inné

dans l'homme. On le remarque et dans la compassion ou l'horreur que nous avons tous de voir souffrir, et dans ce tendre intérêt que nous prenons au bonheur des autres, quand nous n'avons pas un motif plus pressant de souhaiter leur infortune. Voyez comme les jeunes gens s'affectionnent pour un héros de roman. Quiconque étudiera l'histoire naturelle du cœur humain, se convaincra que nous sommes tous nés pour aimer : or cette inclination générale s'attache et se restreint nécessairement à quelques-uns des objets qui nous environnent, et ceux qui nous touchent de plus près ont la plus grande part à ce sentiment, qui n'est, après tout, qu'un développement de notre amour-propre. Mais qui peut y avoir des droits plus prochains qu'une femme, dont les caresses, les services, les conseils, les attentions, souvent même les bienfaits s'emparent de notre cœur par autant de liens ? Cependant, d'un autre côté, combien de défauts effacent ou détruisent cette belle perspective ! Si quelques femmes se font aimer, en est-il beaucoup à qui l'on doive cette estime, qui est la base des solides affections ? Soit que l'on considère leur organisation faible et délicate, soit qu'on regarde aux sentimens de leur cœur, qui dépendent si fort de l'économie animale ou de la constitution physique, soit qu'on fasse atten-

tion aux préjugés dont leur esprit est imbu par l'éducation, que de motifs de dégoût et d'éloignement n'y trouve pas un philosophe!

Votre femme est-elle jeune, belle, fraîche et robuste, comment satisferez-vous aux desirs qui naissent de la vigueur et de la santé? Compterez-vous sur la chasteté d'une épouse que la nature même pousse à l'infidélité conjugale? Car la chasteté naturelle prend sa source dans la faiblesse des fibres, dans la sécheresse des humeurs paresseuses et lentes, dans la crainte des reproches domestiques, de la honte publique et des châtimens éternels. Mais toutes ces choses font-elles toujours assez d'impression sur tous les tempéramens? D'ailleurs, la sagesse même d'un philosophe invite une femme à le trahir; tandis que tous ses voisins concourent à hâter un opprobre, ou qu'il ne révèle pas, ou qu'il dissimule, autant pour éviter le ridicule de la jalousie, que pour ne pas rougir lui-même des vices de sa femme? Voudra-t-il prévenir sa confusion par des leçons, des avis ou des reproches? Que de querelles! car les femmes sont promptes à la colère. Il faut donc qu'un homme qui aime la paix si nécessaire pour la recherche et la contemplation de la vérité, supporte les petitesses d'une femme qu'on n'a accoutumée à s'estimer et à se faire va-

loir que par sa parure, à s'occuper que d'un puéril travail des mains, à converser qu'en médisances, dont l'esprit enfin n'est rempli que d'erreurs et de bagatelles. Comment estimer la société d'une pareille compagne ; et peut-on chérir sans estime ? Je sais bien qu'il se trouvera peut-être une femme dont l'esprit naturel et le bon sens, supérieurs à son éducation, sera susceptible de l'amour de la vérité, de réflexions saines et justes sur les avantages naturels de la vertu : elle sera capable de faire de bonnes lectures et de les mettre à profit pour l'agrément de la conversation ; elle aimera celle des amis de son mari, parmi lesquels elle se confirmera dans ses principes d'honnêteté ; elle évitera par conséquent la compagnie et l'entretien frivole des femmes dont elle ne pourrait que contracter ou mépriser les travers ; elle sentira l'inutilité de la recherche dans la parure ; enfin elle fera les délices, la gloire et la félicité d'un philosophe. Mais songez à ce qu'il en coûte de soins pour trouver une telle compagne, de craintes pour ménager l'excessive délicatesse de son ame, et de regrets, si on vient à la perdre ; et vous sentirez s'évanouir tous les motifs de la rechercher et l'espérance d'y trouver un bonheur assez solide, assez attrayant pour un homme de lettres.

Troisième attrait du mariage : l'amour paternel,

ou plutôt un desir de postérité. Quel que soit l'empire de la mort sur notre être, dont elle ne saurait éteindre toutes les facultés, il est certain que soit habitude ou nature, nous sommes inquiets et jaloux de l'opinion que les hommes auront de nous quand nous ne serons plus. Cet amour-propre qui nous fait jouir de l'impression que notre image ou le souvenir de notre existence fait sur l'esprit d'autrui, ce desir de la considération, qu'on appelle amour de la gloire, vit dans tous les cœurs. Les sages qui peuvent en pénétrer le néant et les bornes, ceux même qui n'imaginent rien au-delà de cette vie, cherchent à l'étendre jusqu'aux âges les plus reculés. C'est ce desir d'une sorte d'immortalité qui les engage à vouloir se l'assurer par la propagation du sang, qu'ils regardent comme une suite et, pour ainsi dire, une continuation de leur être. D'autres, avec plus de fondement et de solidité, n'ont égard, dans le mariage qu'au tems de leur vieillesse, à laquelle ils veulent d'avance donner des appuis et des défenseurs. D'autres enfin considérant l'influence de l'amour paternel sur la plupart des ames, croient y trouver un plaisir singulier; et ne pouvant se le procurer d'une manière légitime et par conséquent satisfaisante à tous égards, que par le mariage, ils desirent le moyen pour

la fin. Si nous pesons attentivement tous ces motifs, nous verrons d'abord que notre réputation après la mort n'est qu'un son bruyant, vague, léger et fugitif, qui ne nous touche d'aucune façon, et que la bonne réputation n'est avantageuse que pour cette vie; mais que le soin de cette renommée a par lui-même des suites qui s'étendent au-delà de nous, et que la gloire de nos talens et de nos vertus nous survit sans notre participation. Quant au secours qu'on attend de ses enfans dans sa vieillesse, est-ce pour notre fortune, qu'ils ont dissipée ou diminuée? est-ce pour les conseils, qu'on trouverait également chez les amis? est-ce pour les attentions et les soins dans un état d'infirmité? Mais une parente éloignée, l'adoption d'un étranger que la reconnaissance envers un bienfaiteur et l'espoir d'une dot ou d'une succession attacheraient auprès d'un vieillard, suppléeraient avec avantage au défaut de postérité. Je pourrais ajouter encore que lorsqu'un père est vieux, ses enfans sont déjà eux-mêmes pères, ou constamment absorbés par des emplois et des fonctions publiques, par l'amour, en un mot, de leur fortune et de leur race; enfin que leurs regards et leurs soins vont toujours en avant et rarement en arrière. Combien de *Laërtes* relégués à la campagne sans femme et sans enfans, quoiqu'ils

soient époux et pères ! Les peines, les dépenses et les inquiétudes que coûte l'éducation d'une famille, la brèche que fait au patrimoine l'établissement des enfans, leurs disgrâces qu'on partage et qu'on sent plus vivement encore que leurs succès, tout cela contrebalance peut-être le desir d'une postérité. Est-il donc étonnant qu'une nation ingénieuse de l'Europe ait dit, contre la maxime des patriarches, qu'*une femme stérile est un vrai trésor ?*

Je n'ai garde de compter pour un avantage les affinités qu'on contracte par l'alliance matrimoniale. Ce lien d'intérêt divise plus qu'il n'attache. Une famille dans laquelle on entre par le mariage est souvent une surcharge, ou du moins un accessoire au contrat, dont les conditions sont plus onéreuses qu'utiles; car enfin il vous faut partager des peines étrangères, souffrir ou pacifier des querelles domestiques entre une épouse et une belle-mère, voir des parens dont la conduite et le caractère vous déplaisent, traiter en amis des gens qui ne le sont ni de votre choix, ni par leurs bons offices.

Aux raisons apparentes mais équivoques d'intérêt qu'on croit trouver dans ces sortes d'affinités et qui n'y sont jamais, substituez-en une plus puissante, qui est celle d'augmenter votre

fortune par l'acquisition d'une riche dot, en serez-vous plus satisfait ? Pensez-vous qu'une femme n'exige pas de dépense à proportion de ce qu'elle vous apporte de fonds, qu'elle ne soit pas altière de ses dons, qu'elle ne chicane pas sur la communauté de bien établie entre vous, ou sur le domaine que vous en avez ? J'avoue cependant que l'envie de réparer ou d'améliorer son patrimoine peut engager un homme raisonnable à se marier, parce qu'il est certain qu'un juste desir des richesses rend excusables beaucoup de folies, comme celles des navigateurs, des gens de guerre, de *la haute et basse servitude*, c'est-à-dire, des valets et des courtisans. Or, si l'on souffre tant de peines et d'inquiétudes pour s'avancer et s'enrichir, autant vaut souffrir une femme et les incommodités du mariage.

Parmi les embarras de cet état, je pourrais parler de ceux qu'il apporte dans les affaires : l'agriculture, le commerce, le service des cours, les charges civiles, les emplois militaires et les professions de toute espèce demandent la plupart une ame toute entière et libre d'autres soins. Cependant aucune situation n'est plus favorable au mariage que la vie champêtre ou l'économie rustique, puisque, selon *Hésiode*, les fondemens de l'agriculture sont une maison, une femme et des bœufs.

Mais il faut acheter cette femme, si vous voulez qu'elle s'accoutume à la solitude et à la simplicité des mœurs de la campagne.

Le commerce qui demande des voyages et des courses, qui veut des travaux et expose à des périls, de même que la profession des armes, est contraire au repos et à la sûreté nécessaires pour un père de famille.

Le mariage ne convient pas non plus aux hommes de cour, qui s'honorent d'un brillant esclavage et du profond ennui d'une superbe oisiveté. La dissimulation dont ils ont besoin pour s'avancer les uns aux dépens des autres, échoue devant la naturelle perfidie d'une femme enchanteresse, qui, par une double trahison, vous dérobe les secrets pour les révéler.

Mais peut-être une femme est-elle moins incompatible avec les fonctions graves et paternelles de la magistrature. Dans ces premières places, où la naissance appelle ainsi que le génie, quel travail et quelle assiduité ! Comment les accorder avec les sollicitudes, les minuties et les attentions de l'économie domestique? Mais quand une femme aisée à corrompre vend la justice au nom de son mari, quand elle profite des momens où sa prudence est endormie, pour remplir son esprit de ses perfides insinuations, ne doit-on pas conve-

nir que le mariage est dangereux pour un homme public ? Aussi Bacon observe très-bien que « la » plupart des bonnes lois et des belles actions, » celles du moins dont le monde a tiré les plus » grands avantages, ont été produites par des » célibataires ».

Du reste, je permets le mariage et même je le conseille dans les fonctions subalternes de la jurisprudence et de la médecine, et même aux professeurs médiocres de ces deux sciences. Quant aux génies supérieurs en quelque genre que ce soit, je ne leur prescris rien à cet égard. Le mariage est utile aux laboureurs et aux artisans, les femmes et les enfans pouvant les aider soit dans leurs travaux, soit pour leur ménage. La vie conjugale est agréable pour les artistes qui s'exercent dans les trois professions du dessin : l'architecture, la peinture et la sculpture. J'accorde encore une femme aux musiciens, comme une distraction douce et commode. Je voudrais surtout que le mariage fût permis au clergé, dont l'opulence et le loisir pourraient contribuer à la population et à l'agriculture.

Il me reste enfin à examiner si le mariage est propre à l'homme de lettres. J'entends particulièrement par ce titre les hommes de génie et

les savans, tels que les grands poëtes, les habiles mathématiciens, les naturalistes, les écrivains, non pas élégans et superficiels, mais érudits et profonds, soit dans l'histoire, soit dans la critique, et j'y comprends tout ce qui n'est pas imposture, ou ce qui est du ressort de la vérité. Or, la contemplation et le sentiment de la vérité laissent-ils place à d'autres soins, à d'autres affections? Quand on l'aime, peut-on aimer autre chose? On sait que l'étude exige du tems, de l'argent, de la vigueur, et surtout de la tranquillité; mais comment espérer de voir la paix du ménage entre une femme jeune, belle, vive, caressante, et un philosophe contemplatif, froid, sérieux, taciturne, insensible? Un livre, une médaille, un insecte, un brin d'herbe, quels stupides rivaux pour une femme? N'en cherchera-t-elle pas de plus animés à son mari? Comment pourra-t-il veiller la nuit et travailler le matin? Laissera-t-il refroidir le lit conjugal sans inquiétude ni souci? Ce serait bien autre chose, s'il lui prenait envie de voyager pour consulter une bibliothèque ou quelque savant, pour visiter un cabinet d'histoire naturelle ou de curiosités de l'art, pour aller rechercher la figure de la terre, les traces de la mer sur les montagnes, les effets

des volcans, entreprises qu'on ne peut tenter sans dérober du tems et de l'argent à ses affaires domestiques.

Mais quand même le mariage serait propre à l'homme de lettres, l'homme de lettres est-il propre lui-même au mariage? Pour discuter cette question, examinons si la vertu prolifique est bien d'accord avec la faculté de penser, ou plutôt avec l'exercice de cette faculté. Il est certain que la vivacité de l'imagination et la force ou l'intensité de la réflexion, qui ne sont autre chose que la durée et la profondeur de l'attention, ne peuvent se soutenir que par l'abondance de certains esprits, ou de particules de sang qui se portent vers le cerveau avec plus ou moins de rapidité, de modération, de régularité; or, l'usage des femmes prive le sang des humeurs spiritueuses qui contribuent au ressort des nerfs et au mouvement des muscles, ressort et mouvement si nécessaires aux travaux de l'esprit, aux études opiniâtres et aux profondes méditations. Aussi verra-t-on la plupart des jeunes femmes s'affoller d'un sot, qui passe une moitié de sa vie à manger, à dormir, et l'autre à ne rien faire, tandis qu'elles prennent une sorte d'aversion pour les gens de mérite qui n'ont que de l'esprit; que si l'homme de lettres veut rétablir sa réputation chez les femmes, il perd celle qu'il

avait parmi les savans ; un des effets les plus subits de l'excès de certains plaisirs étant, entr'autres, une espèce d'abrutissement.

Cette observation me conduit, de l'effet de la volupté sur l'ame, à ceux qu'elle peut avoir sur le corps ou sur la santé. De celle-ci dérive en grande partie notre bonheur: or, rien de plus contraire à la santé que le fréquent usage des femmes. Dans le règne animal et même parmi les végétaux, on observe que les animaux et les plantes sont d'autant plus faibles et plutôt passés, qu'ils perdent davantage leur germe ou suc prolifique. Le sang ou le suc nutritif se distribue de la grande artère par des ramifications innombrables en une infinité de petits vaisseaux, perdant toujours de ses parties; en sorte que le peu qu'il en reste d'homogènes, après avoir passé lentement à travers des canaux très-longs et très-étroits, forment, par cette espèce de filtration, les liqueurs qui sont le soutien de la vie et le véhicule de ses opérations. Les séparations ou filtrations les plus éloignées qui se font dans ces vaisseaux infiniment petits, quoiqu'elles rendent peu de matière, ont eu besoin cependant d'une grande quantité de sang, pour en extraire le composé d'humeur prolifique. Il faut qu'elle renferme, selon la pensée d'*Hippocrate*, des parties substantielles et très-solides, puisque

la perte qui s'en fait occasionne une lassitude générale dans tout le corps. Ainsi l'élasticité des solides et la fluidité des liqueurs doivent diminuer à proportion de la dissipation plus ou moins fréquente des parties spermatiques qui se séparent de la masse du sang. Ajoutons à cette perte celle d'un *stimulant* très-vif et très-doux, qui revient dans les fluides lorsque l'humeur prolifique rentre dans la circulation du sang par le moyen des canaux absorbans. De-là cette faiblesse, cette maigreur, les digestions pénibles et lentes, les crudités, la goutte, la paralysie, et tant d'autres infirmités qui préviennent ou surchargent la vieillesse des gens mariés, et surtout des incontinens.

Je finirai par compter les plaisirs du mariage; je les trouve bien moins nombreux que ceux dont cet état nous prive : en effet, les petits voyages, les spectacles, les repas, et ce qu'on appelle des parties de plaisirs, ont peu d'attraits pour les gens mariés; ils ignorent la volupté du luxe, la joie des festins, mais surtout le délicat et solide attachement de l'amitié. On sait jusqu'à quel point une femme est jalouse des amis de son mari, combien elle craint leurs conseils, pour peu qu'elle ait d'intérêt à se prévaloir de ses faiblesses, ou comment elle cherche à les lui ravir par une double infidélité dont elle jouit avec les complices qu'elle

a subornés. Ainsi dupe de sa femme et des traîtres qui le caressent pour elle, un misérable époux devient encore le jouet de ses connaissances et la fable de ses voisins.

Abandonnons donc le mariage à la multitude qui s'y jettera toujours sans réflexion, entraînée par l'exemple et le concours de plusieurs causes, et ne cessons d'exhorter les gens d'étude, et surtout l'homme de lettres, à conserver leur liberté et à ne point s'engager dans un état aussi contraire aux occupations de l'esprit.

Sans répondre à l'auteur de ce discours, par une apologie raisonnée, on pourrait observer que si le mariage est un état difficile et pénible, la faute en est à la plupart des gouvernemens, qui, loin de l'encourager par des avantages réels, le laissent surcharger, soit par le fardeau du luxe des femmes, qui ronge les fortunes, soit par les embarras onéreux de l'éducation et de l'établissement des enfans. Prix des grades, acquisition de charges vénales, études longues et progrès lents, tout est ruineux pour les familles dans les Etats mal administrés. Qu'on parcoure la plupart des conditions laborieuses et lucratives, qui ne sont pas serviles ou mécaniques, et l'on y verra les hommes consumer la plus belle moitié de

leur vie et de leur patrimoine à se mettre en état d'exercer une profession qui souvent ne leur devient utile que lorsque la perte de leur santé leur en a rendu l'exercice impraticable.

Est-on tenté de devenir père quand on est fils si malheureux, et de prendre une femme lorsqu'on a tout à craindre de son éducation, doublement corrompue par le défaut de bons principes et le poison du mauvais exemple ? Aura-t-on des enfans pour les dévouer à des guerres funestes, les exposer aux périls maritimes d'un commerce infructueux, ou les ensevelir dans les cloîtres ? pour en faire des intrigans sans mérite, ou des hommes capables sans emplois ? S'ils ont des talens, voudront-ils ramper et servir ? S'ils ont des mœurs, de la probité, s'engageront-ils dans des carrières où l'on ne peut s'avancer que sur la ruine, on ne dit pas de mille concurrens, mais d'une foule de victimes, que la charlatanerie, la chicane, une mode et des coutumes dépravées ne cessent d'immoler ?

Par-tout où l'on aura ces considérations à faire, le mariage n'offrira qu'une perspective effrayante, et les satires de Juvenal et de Despréaux contre les femmes, ne seront que trop fondées, de même que le raisonnement de notre philosophe toscan. Malheur à ces Etats, où la

crainte d'être père empêche de devenir bon citoyen, où la dépopulation naîtra de la corruption du mariage, où la misère publique se reproduira de l'abus des richesses, où la circulation des vices qu'enfantera le luxe, infectant l'espèce jusque dans sa racine, ne fera plus d'une nation qu'une masse aigrie et languissante, dont toutes les parties soulevées par un levain funeste, ne fermenteront que pour s'entre-détruire et concourir plus promptement à la dissolution générale du tout!

CONSIDÉRATIONS

Sur la partie Morale et Politique des beaux Arts.

Nos artistes ne sentent pas assez tout ce qu'ils peuvent sur les mœurs, ou plutôt les gouvernemens actuels semblent n'avoir pas assez réfléchi aux avantages que la société peut retirer des arts. S'il est vrai que nos idées dépendent de nos sensations, et que dans un lieu stérile et sauvage notre ame soit tout autrement modifiée qu'au sein d'une campagne fertile et riante, comment n'a-t-on pas senti l'importance qu'il y avait à ne mettre autour de nos sens que les objets les plus propres à faire sur nous des impressions tout-à-la-fois grandes et utiles? Chez les anciens, non-seulement tout concourait à élever le sentiment et la pensée; mais les délassemens ainsi que les travaux, toutes les actions du corps, toutes les productions de l'esprit; en un mot, tous les arts, soit libres, soit méchaniques, étaient intimement liés à l'utilité générale.

Jettons les yeux sur le peuple qui se disait l'aîné du genre humain, et à qui tous les peuples

de la terre durent en effet leurs connaissances et leurs erreurs. Nous douterions encore de tout ce qu'Hérodote, Diodore, Strabon et Pline rapportent des monumens immenses et prodigieux de l'Egypte, si les pyramides que les Romains mirent eux-mêmes au nombre des merveilles de l'Univers, ne subsistaient plus. Quelques savans à la vérité n'ont trouvé dans ces masses énormes que les caractères de l'enfance de l'art; mais ont-ils oublié que non-seulement les Egyptiens connurent toutes les règles de la symmetrie, mais qu'ils imaginèrent et prescrivirent les moyens de ne s'en écarter jamais. « Ce n'est point » avec les yeux, dit Diodore, que les Egyptiens » mesurent la composition des statues, mais avec » des instrumens connus et déterminés; de sorte » que par l'assemblage de plusieurs pierres dif- » férentes, ils parviennent, au moyen d'une me- » sure fixe et certaine, à former et à perfec- » tionner la statue.

» Chose étonante, ajoute-t-il, que différens » ouvriers, distribués en différens endroits, con- » courent infailliblement à former de quarante » parties différentes une statue régulière et pro- » portionnée (1).

(1) Voyez dans le Traité de Léon Alberti *sur la statue*,

» D'ailleurs a-t-on pu ne pas apercevoir qu'il » y avait la plus grande analogie entre l'architecture des Egyptiens et leur poésie ? Le corps » de Jupiter, dit Orphée d'après les Egyptiens, » est composé de terre, d'air et de feu ; à ses épaules » sont attachées les aîles des vents ; ses pieds touchent au centre de l'abîme ; ses cheveux sont » les étoiles, ses yeux la lune et le soleil, et » sur son front brillent deux cornes d'or, dont » l'une est l'Orient et l'autre l'Occident (1) ».

La Discorde qui marche sur la terre, et dont la tête s'élève jusqu'aux cieux ; les Géans qui escaladent l'olympe ; cette chaîne suspendue au trône de Jupiter, et que tous les dieux réunis essaient en vain de remuer ; le fuseau des Parques qui roule entre les genoux de la Nécessité ; toutes ces grandes et vastes images sont incontestablement Egyptiennes : y trouvera-t-on le caractère de l'enfance de la poésie ? Observons à ce sujet que, quelque ressemblance qu'il y ait dans la poésie des premiers peuples de la terre, il y aura toujours cette différence avec celle des Egyptiens, que l'une est purement *icastique*, c'est-à-dire,

---

les moyens qu'il indique pour faire la moitié d'une statue à Carrara et terminer l'autre moitié dans l'île de Paros.

(1) Voyez Eusebe.

qu'elle offre de simples images, et que l'autre présente des idées profondes, philosophiques et systématiques. Ce n'était pas seulement de quelques-unes des parties de la nature, c'était de la nature entière, que les Egyptiens empruntaient leurs images. Nous n'insisterons point ici sur l'objet moral et politique des ouvrages de l'art parmi les Egyptiens; les monumens qu'ils élevèrent n'étaient pas, comme quelques-uns l'ont pensé, l'ouvrage du faste et de la vanité. Les pyramides destinées à mettre les cadavres des rois à l'abri de la malice des hommes et des injures du tems, avaient encore cet avantage, que, leurs côtés étant dirigés du nord au midi, elles donnaient une méridienne immobile. Quant aux obélisques, c'étaient de vrais horographes; on mesurait à leur ombre les intervalles du jour. En un mot, les sciences et les arts étaient tellement liés à l'esprit du Gouvernement, qu'il était expressément défendu à ceux qui les cultivaient d'en rien retrancher et d'y rien ajouter.

Les Grecs, sans donner à leurs monumens le caractère de durée et d'immensité qui fut le propre de ceux des Egyptiens, y mirent non-seulement de la grandeur et de la majesté, mais de l'élégance et de la grâce, qualité qu'ils répandirent sur tout, et qu'avant eux aucun peuple n'avait

encore connue. Les monumens égyptiens étonnent et confondent en quelque sorte ; ceux des Grecs font naître une admiration douce, qui, loind'enchaîner ou d'accabler les facultés de l'ame., les occupe et les exerce d'une manière ravissante.

Il n'en est pas de l'architecture comme des autres beaux-arts. La peinture et la sculpture ont pour principe et pour objet l'imitation ; l'architecture, fille du besoin, n'a point de type dans la nature : c'est un art créé tout entier par les hommes. Quelque mobiles, quelqu'arbitraires que ses principes puissent paraître, dès-lors ils ne laissèrent pas de recevoir des mains, ou plutôt du génie des Grecs, un tel degré de certitude que toutes les nations éclairées les ont unanimement adoptés.

Ce serait ici le lieu de faire remarquer combien l'architecture grecque et ses principes étaient intimément liés au système général que les Grecs avaient formé sur les sciences et les arts ; mais cette observation a déjà été faite par M. le Roi, dans son excellent discours *sur la Nature* des principes de l'architecture civile, et nous y renvoyons nos lecteurs. Nous ne nous arrêterons pas non plus à faire sentir la liaison du système des sciences et des arts parmi les Grecs, avec leur

système politique (1). C'est un fait que nous avons suffisamment établi dans les endroits où nous avons eu occasion de parler de la poésie, de la musique, de la danse et de la peinture des anciens. Il nous suffira de proposer une conjecture qui a pris à nos yeux le caractère même de l'évidence; c'est que tout ce qu'Aristote écrivit sur la *poésie* faisait partie de son admirable traité sur la *politique*, et suivait immédiatement les chapitres de cet ouvrage, où l'auteur parle de la nature, de la puissance et des effets de la musique. En effet, un philosophe qui discutait dans la Grèce les moyens de rendre la république heureuse et florissante, ne devait pas seulement envisager la rectitude des occupations et des actions civiles, il fallait encore qu'il s'occupât de la rectitude des plaisirs et des délassemens, et qu'il suspendit ainsi à la faculté politique la chaîne entière des arts, soit libres, soit mécaniques.

Les Grecs, avant d'avoir reçu les arts étaient les plus méchans des hommes; le tableau que Thucidide trace lui-même des horreurs dont le berceau de cette nation fut environné, épouvante

(1) Le système de la politique et celui de la religion, ne formaient chez les Egyptiens et les Grecs qu'un seul et même système.

et fait frémir l'humanité. Pour adoucir les mœurs de ce peuple, d'autant plus féroce et plus cruel qu'il était plus sensible, on eut recours à la douce et puissante magie des arts; non contens de donner à la vérité et à la vertu du corps et de la couleur, et de les rendre par ce moyen en quelque sorte palpables, les premiers législateurs les embellirent de tous les charmes de l'harmonie. Delà la liaison intime des arts avec la religion et la politique des Grecs.

Il n'en fut pas de même chez les Romains. Ce peuple se montra dès son origine avec un caractère de tempérance et de fermeté qu'il ne perdit pas même avec sa liberté: aussi les productions dramatiques que la Grèce idolatra n'eurent-elles jamais un grand succès chez les Latins. Rien ne déconcertait leur gravité; il n'était point d'évènement public, quelque affreux, quelque terrible qu'il put être, qui portât le trouble et l'effroi dans leur ame; il n'y en avait point de particulier, quelque ridicule qu'il fût, qui leur arrachât des éclats de rire immodérés. Le peuple avait obtenu de la seule nature la modération que les habitans du reste du monde obtiennent à peine de l'exercice et des efforts de la raison. « Ce n'est » pas sans motif, dit Denys d'Halicarnasse, que » la terre latine a été appelée *saturnienne;* les

» élémens et les esprits y ont cette juste tem-
» pérature qu'on dit qui régnait au tems de Sa-
» turne ». En un mot, long-tems avant d'avoir aucune connaissance des arts, les Romains eurent des mœurs et des vertus. Les arts ne durent donc point avoir et n'eurent point en effet parmi eux l'énergie et l'importance qu'ils avaient dans la Grèce. Cependant quoiqu'ils ne fussent pas doués d'une imagination féconde, originale, créatrice, ces hommes ambitieux et fiers, toujours occupés de grandes vues, ne laissèrent pas, lors même qu'ils furent livrés à leur propre génie, d'élever des monumens proportionnés, à certains égards, à la hauteurs de leurs idées. Le Capitole, non celui que fit construire Numa, mais celui dont Tarquin l'Ancien jeta les fondemens, qui fut continué et même agrandi par son neveu Tarquin le Superbe, et dont les dieux, pour nous servir de l'expression de Tacite, réservèrent l'achèvement à la *liberté;* Le Capitole, au rapport de Tite-Live, était un monument digne du souverain des hommes et des dieux, de l'empire romain et de la majesté du lieu (1).

(1) Ce capitole périt dans un incendie pendant les guerres de Sylla. Sylla en fit construire un second dont il ne fit point la dédicace, la seule chose qu'il dit lui-

Notre dessein n'est pas de détailler ici tout ce que Rome fit de grand et d'admirable lorsqu'elle eut un commerce ouvert avec la Grèce. On peut consulter à ce sujet Tite-Live, Saluste, Denys-d'Halicarnase, Aristide, Dion, Ammien, Cassiodore, etc. Et quand les ouvrages de tous ces écrivains ne subsisteraient pas, il serait aisé d'en juger par la grandeur et la magnificence que respirent encore les ruines mêmes de quelques-uns de ses monumens.

Après avoir élevé nos regards vers les ouvrages des anciens, laissons les tomber un moment sur les productions de nos jours. De quels monumens sommes-nous environnés qui soient propres à faire naître une véritablement grande idée du génie, du goût et de la puissance de la nation? Que sont nos temples, nos théâtres, nos places publiques, nos marchés, en comparaison de ceux des anciens? Et si notre vue s'étend encore plus loin, qu'est devenue aujourd'hui la partie morale des arts? Où trouve-t-on les statues de nos

---

même avoir manqué à son bonheur : ce monument fut encore consumé par les flammes. Vespasien en fit élever un troisième qui eut le même sort, et Domitien le releva pour la quatrième fois. Rome eut donc successivement quatre capitoles, mais qui tous furent bâtis sur le même terrein.

grands hommes? Quelles sont les tragédies qui nous font aimer le gouvernement sous lequel nous vivons? Que disent à l'esprit et quelle est la nature et la durée des impressions que font sur le cœur la peinture, la sculpture et la musique? chose étrange! pendant que d'un côté les sens semblent n'être comptés pour rien, tant on néglige de leur offrir des objets propres à élever et à agrandir la pensée, de l'autre on ne s'occupe qu'à amuser les sens, comme si la nature nous avait retiré la faculté de penser. Serait-il donc impossible que le goût des bizarreries et des frivolités fit place à l'amour du grand et du beau (1), et que la philosophie qui fait aujourd'hui tant de progrès, parvint enfin à pénétrer dans le cabinet de nos artistes!

(1) Ce ne serait pas assez de n'être ni petit ni frivole, il ne suffirait même pas de mettre de la grandeur dans quelques parties, il faudrait encore que le caractère en fût répandu sur-tout l'ensemble.

LETTRE SUR UN OUVRAGE ITALIEN,

INTITULÉ

IL TEATRO ALLA MODA,

LE THÉATRE A LA MODE.

On demandait à l'auteur (1) de cet ouvrage, ce qu'il pensait de la musique; il répondit : *c'est un art qui se perd.* Cet homme, un des plus savans et des plus profonds musiciens de l'Europe, croyait, avec raison, qu'il ne fallait pas que les arts s'arrêtassent aux sens, mais qu'ils devaient descendre jusqu'au fond de l'ame pour y réveiller tout-à-la-fois et des passions et des idées. Cependant la musique ne parlait plus au cœur, à l'imagination, à l'esprit; elle s'adressait uniquement à l'oreille. Tels que ces auteurs, qui loin de sou-

(1) *Benedetto Marcello*, noble Vénitien, qui, de l'aveu des plus savans musiciens d'Italie, possédait, dans un degré supérieur, toutes les parties de la science et de l'art de la musique.

mettre les pensées aux choses, et les paroles aux pensées, ne se servent de mots que pour les cadencer, les figurer, en faire des festons et des guirlandes; la plupart des compositeurs, au lieu de s'appliquer à connaître et la propriété des sons et l'énergie attachée à leurs combinaisons différentes, s'occupaient uniquement à les arranger d'une manière agréable, et n'offraient le plus souvent qu'une mélodie sans expression, sans raisonnement, sans intention, sans caractère. A cette harmonie simple, noble, mâle, affectueuse, qui sépare, en quelque sorte, l'ame d'avec les sens, la fixe délicieusement sur elle-même, la dispose aux méditations profondes, et, pour nous servir de l'expression d'un disciple de *Pythagore*, l'*avertit de sa divinité*, succédait je ne sais quoi de bruyant, de tumultueux et de bizarre, qui n'exprimait que le désordre, le trouble et la confusion. Sous prétexte de ne point diviser l'attention, en dessinant toutes les parties qui concourent à-la-fois à former l'ensemble de l'harmonie, l'art des contrastes et des oppositions était entièrement abandonné. La musique, autrefois l'expression des mœurs, des sentimens et des images, ne l'était plus que des caprices du musicien. Le chanteur, de son côté, mettait tout ce qu'il avait d'art et d'adresse à dénaturer tous les tons; il exci-

tait l'amour et la joie, lorsqu'il aurait dû inspirer la tristesse et la haine, ou plutôt il n'excitait aucune passion ; à force de broder certaines syllabes, il mettait l'oreille dans l'impossibilité de distinguer une seule parole : tout ce qu'on entendait bien distinctement, c'était des A, des E, des I, des O, qui roulaient avec une précipitation incroyable sur toutes les cordes; en un mot, le compositeur et le chanteur semblaient se disputer à qui troublerait davantage le sens des paroles, bientôt entièrement englouties par la multitude et le fracas des instrumens. D'un autre côté, le poëte renonçant à tous les principes de son art, et même à son propre génie, n'était plus que le metteur en œuvre des caprices du compositeur, de l'entrepreneur, du décorateur et des chanteurs. Voilà les raisons qui déterminèrent notre auteur à composer l'ouvrage que je vais vous faire connaître. Il ne faudrait pas cependant que le lecteur appliquât rigoureusement, et sans exception, à tous les opéras italiens la satire de M. *Marcello*. Lors même que cet habile homme écrivait, *Carlo Capece* avait fait son *Ptolomée*, son *Achille*, et ses deux *Iphigénie; Manfredi*, son *Daphnis; Silvio Stampiglia*, sa *chûte des Décemvirs;* le sévère *Moniglia*, le charmant *Lemene*, le savant *Apostolo Zeno*, et le célèbre *Métastase* avaient su

donner à leurs productions lyriques une existence et un intérêt presque indépendans des charmes de la musique. Quant à ce qui regarde les compositeurs, le célèbre *Vinci* avait introduit, dans la mélodie, des formes, des figures, des couleurs et des passions nouvelles. La phrase musicale, presque toujours vague jusqu'alors, dut au génie de ce musicien plus de nerf, plus de chaleur, et sur-tout une expression fixe et décidée ; il en distingua les membres, il en proportionna et en balança les repos; il rendit en un mot la période du chant plus sensible et plus parfaite. Les traits dont il anima sa composition, les épisodes dont il l'enrichit, étaient comme suspendus à sa première pensée ; ils en naissaient et y tenaient intimement. Il lia les instrumens à la voix ; il les rendit acteurs, et même les chargea de la principale partie du geste. Dans la totalité des sons qui composent l'accord, il ne fit choix que de ceux qu'il jugea les plus propres à l'expression. Il transporta à la musique les effets les plus frappans de la peinture: le clair-obscur et les demi-teintes. Il connut la propriété des instrumens, et les mit à propos en action. Il perfectionna enfin toutes les parties sensibles de son art, sans en négliger les qualités essentielles et fondamentales. L'immortel *Pergolèse* mit encore plus de science et plus d'exac-

titude dans le dessin, plus d'élévation et plus de fierté dans l'expression, plus de charme et plus de vérité dans le coloris. Les *Hasse*, les *Perès*, les *Jumelli*, les *Galuppi*, marchent encore aujourd'hui sur les traces de ces grands hommes, et quoi qu'on puisse leur reprocher avec raison, sur-tout aux deux derniers, qu'ils se livrent trop à leur caprice, et qu'ils négligent la substance de leur art, on est forcé de convenir qu'ils ont découvert de nouveaux effets. Quand il s'agit des opéras italiens modernes, il faut en critiquer les abus et les vices; si j'avais à parler des nôtres, j'en déplorerais les défauts. Les Italiens ont passé le but, nous ne l'avons pas encore atteint. Il y a, quant au *faire*, quant aux procédés, quant à la hardiesse et à la vivacité des figures, entre la musique italienne et la nôtre, la même différence que les anciens rhéteurs ont observée entre la prose et le vers. Mais je n'entrerai point dans une discussion délicate, que les bornes que je me suis prescrites ne me permettent pas de suivre et d'approfondir. Il me suffira de vous avoir prévenu sur l'idée qu'il convient d'attacher à l'ouvrage de M. *Marcello*. L'auteur s'adresse d'abord aux poëtes. Premièrement, dit-il, le poëte moderne doit bien se garder de lire les auteurs an-

ciens, par la raison que les auteurs anciens n'ont jamais lu les modernes.

Il ne se mettra pas non plus en peine d'approfondir la nature du mètre et du vers, il lui suffira d'en avoir une connaissance superficielle. Pourvu, par exemple, qu'il sache que le vers se forme de sept ou onze syllabes, il pourra, au moyen de cette règle, composer à son gré des vers de trois, de cinq, de neuf, de treize et même de quinze syllabes, s'il le trouve bon.

Il appelera *le Dante*, *Pétrarque*, *l'Arioste*, des poëtes secs, obscurs, ennuyeux, et par conséquent peu dignes d'être imités; mais il lira avec la plus grande attention les ouvrages des poëtes modernes. Il en empruntera des pensées, des sentimens, des images, des vers entiers; et s'il convient du plagiat, il l'appelera une imitation louable.

Avant de se mettre à l'ouvrage, il prendra une note exacte de la quantité et de la qualité des scènes que l'entrepreneur desirera qui soient introduites dans le drame. Si celui-ci veut y faire entrer un *ciel*, un *festin*, un *sacrifice*, il faut alors que le poëte s'entende avec les machinistes, et qu'il sache par combien de dialogues, de monologues et d'ariettes, il doit allonger les scènes

précédentes, pour donner aux ouvriers le tems de tout préparer. Il composera son poëme vers à vers, sans se mettre en peine de l'action, afin que le spectateur se trouve constamment dans l'impossibilité de saisir l'intrigue, et que par-là son attention et sa curiosité se soutiennent jusqu'à la fin.

Le poëte ne demandera pas si les acteurs sont intelligens, exercés, habiles, mais si l'entrepreneur est pourvu d'un bon *ours*, d'un bon *lion*, d'un bon *rossignol*, de bons *éclairs*, de bons *tonnerres*, etc.

Il n'oubliera pas d'introduire, à la fin de son drame, une scène brillante et magnifique, et de finir par un chœur en l'honneur du *soleil*, de la *lune*, ou bien de l'*entrepreneur*.

Il tâchera de dédier son poëme à quelque grand seigneur, plus riche qu'éclairé; il s'adressera pour cet effet au cuisinier ou à l'intendant de la maison, à qui il promettra le tiers du produit de la dédicace. Il aura soin de prodiguer dans l'épître dédicatoire, les termes de *générosité*, de *libéralité*, de *bienfaisance*, et finira par baiser très-respectueusement les *sauts des puces des pieds des chiens* de son excellence.

Il mettra à la tête de son poëme un long discours sur l'art poétique, et principalement sur la

tragédie. Il citera *Sophocle*, *Eurypide*, *Aristote*, *Horace*, etc. Mais affirmera qu'un *poëte courant* doit abandonner toute règle pour se conformer au génie de son siècle, à la corruption du théâtre, aux caprices du compositeur, aux fantaisies de l'acteur, à la délicatesse de l'*ours*, etc.

Il emploiera, le plus souvent qu'il pourra, les *emprisonnemens*, le *poignard*, le *poison*, les *lettres*, les *chasses d'ours et de taureaux*, les *tremblemens de terre*, les *apparitions*, etc. Tous ces moyens sont admirables; ils coûtent peu à l'auteur, et font un effet prodigieux sur le peuple.

Il ne permettra pas que l'acteur sorte jamais de la scène qu'il n'ait débité sa chanson, sur-tout lorsque l'acteur se retirera pour aller s'empoisonner, ou périr sur un échafaud.

Long-tems avant que l'opéra soit représenté, il visitera, caressera, louera les chanteurs, les chanteuses, l'entrepreneur, les violons, les personnages, etc. Et si malheureusement l'ouvrage vient à tomber, il ne manquera pas de s'en prendre à la maladresse du chanteur, à l'ignorance du compositeur, à l'avarice de l'entrepreneur, et surtout aux fantaisies de la première cantatrice et de son protecteur, qui l'ont forcé de dénaturer son poëme.

Il aura soin d'avoir toujours dans son portefeuille une centaine d'ariettes toutes prêtes, pour varier, pour changer, pour ajouter, au gré de l'entrepreneur ou du chanteur.

Si un époux se trouve renfermé dans une prison avec son épouse, et que l'un des deux en sorte pour aller à la mort, l'autre devra rester indispensablement pour chanter une ariette, dont toutes les paroles exprimeront et inspireront la gaieté, et cela pour modérer la tristesse du spectateur, et lui faire bien comprendre que tout ce qui se passe n'est qu'un jeu, qu'un badinage.

Si deux personnages ont une conspiration à tramer, ce sera toujours en présence des confidens ou des pages.

Il introduira des ballets de jardiniers dans les salons des rois, et dans les bosquets, des danses de courtisans.

Si le *virtuose* prononce mal, le poëte doit bien se garder de le corriger, attendu que si la prononciation était nette et exacte, le débit des *livrets* deviendrait beaucoup moins considérable.

Il ne négligera pas l'explication ordinaire des trois points importans de tout drame, le lieu, le tems et l'action. *Un tel théâtre*, voilà *le lieu; depuis huit heures du soir jusqu'à minuit*, voilà *le tems*; *la ruine de l'entrepreneur*, voilà *l'action*.

M. *Marcello* passe ensuite aux compositeurs. Le compositeur moderne, dit-il, n'aura aucune connaissance des règles de la composition. La pratique et quelques principes généraux lui suffiront.

Il ne connaîtra ni la quantité, ni la qualité, ni la propriété des modes ou des tons; il confondra tous les genres; il se servira du signe enharmonique, au lieu du chromatique; il ignorera que le chromatique ne divise que les tons, et que la propriété de l'enharmonique est de diverser seulement les semi-tons majeurs.

Il n'aura aucune teinture de poésie; il ne sentira ni la force des scènes, ni l'esprit de la pièce; il ne saura pas même distinguer les syllabes longues d'avec les brèves, etc. S'il sait toucher le clavecin, il ne cherchera point à connaître l'énergie et la propriété des instrumens à archet et à vent; et s'il sait jouer du violon, il ne s'embarrassera nullement de connaître le clavecin, attendu que pour bien composer dans le goût moderne, la pratique de cet instrument n'est d'aucune utilité.

Il prescrira au poëte la mesure et la quantité des vers qui doivent entrer dans les ariettes, et le priera instamment de les lui faire copier en caractère bien net, bien lisible; surtout de marquer les

points et les virgules, à quoi cependant il ne fera aucune attention lorsqu'il mettra les paroles en musique.

Il ne faut point qu'il s'avise de lire le poëme en entier, avant de le mettre en musique, de crainte d'effaroucher son imagination. Il le composera vers par vers, et ne manquera pas d'appliquer aux *airs* les *motifs* qu'il aura préparés dans l'année. Si le *mètre* et la quantité des vers résistent à ses idées, il tourmentera le poëte, jusqu'à ce que celui-ci y ait ajusté les paroles.

Il ne fera point d'ariettes qui ne soient accompagnées de tout l'orchestre; car, pour bien composer dans le goût moderne, il faut surtout faire du bruit. Il faudrait même, pour s'éloigner davantage du goût de l'ancienne école, que le compositeur terminât ses airs, le plus souvent qu'il lui serait possible, par des chants à l'unisson.

Le musicien ne perdra jamais de vue que, depuis le commencement de l'opéra jusqu'à la fin, tous les airs doivent être alternativement joyeux et pathétiques. Cette règle est inviolable, et doit l'emporter sur toutes les espèces de convenances. Il déploiera de longs *passages* sur les noms et sur les adverbes, et cela, pour s'éloigner de la manière ancienne, où ces sortes de traits n'étaient appli-

qués qu'aux paroles qui exprimaient les mouvemens et les passions de l'âme.

Lorsque le chanteur sera parvenu à la cadence, le compositeur fera taire tous les instrumens, et laissera au *virtuose* le tems et la liberté de gazouiller tant que bon lui semblera. Toutes ses ariettes seront précédées de très-longues ritournelles, qui n'y auront pas le moindre rapport. Il retardera ou précipitera le mouvement des airs, selon le bon plaisir des chanteurs, attendu que sa réputation, son crédit et sa fortune sont entre leurs mains.

Aux récitatifs terminés en *B mol*, il attachera des airs chargés de trois ou quatre *dièses*, et reprendra sur-le-champ le récitatif en *B mol*; le tout à titre de nouveauté.

Le compositeur moderne détruira, tant qu'il pourra, le sens des paroles. Par exemple, après avoir fait chanter un vers, qui par lui-même ne signifiera rien, il introduira une très-longue ritournelle de violons, de basses, etc. Il traitera négligemment les *duos* et les chœurs; il en demandera même la suppression.

S'il faut absolument abréger le drame, le compositeur exigera qu'on supprime des scènes entières, plutôt que de permettre qu'on retranche une seule note des ariettes ou des ritournelles.

Il ne fera point d'ariettes à basse seule obligée ; outre que la chose n'est plus d'usage, il fera réflexion qu'un morceau de cette espèce lui coûterait plus de tems et de travail qu'une douzaine d'airs avec les instrumens.

Lorsqu'il sera obligé de changer quelque morceau, il n'aura garde d'en faire un meilleur. Toutes les fois qu'un air ne réussira point, il dira que c'est l'air favori du maître, mais qu'il est mis en pièces par les chanteurs, et que d'ailleurs les beautés qu'il renferme sont au-dessus de la portée du peuple.

Si l'entrepreneur vient à se plaindre de la musique, le compositeur protestera, criera à l'injustice, en prouvant qu'il a employé plus de trois jours à composer son opéra, et qu'il y a mis un tiers de notes de plus qu'on n'a coutume de faire.

Si quelque ariette déplaît aux cantatrices, ou à leurs *protecteurs*, il répondra que, pour en bien juger, il faut l'entendre sur le théâtre avec les instrumens, avec les habits, avec les décorations, avec les lumières.

M. *Marcello* recommande expressément aux chanteurs de ne jamais solfier, de peur que cet exercice ne les accoutume à chanter juste et en mesure : toutes choses absolument contraires au goût moderne. Il les invite à tout confondre, le

sens, les mots, les syllabes; et cela, pour faire des *passages* de bon goût, des *trilles*, des *tenues*, de belles et longues cadences; à chanter avec la bouche à demi-fermée et les dents bien serrées; à faire enfin tout leur possible pour qu'on n'entende pas un seul mot de ce qu'ils disent; à ne s'arrêter dans les récitatifs ni sur les virgules, ni sur les points; à rechercher dans la *cadence* les cordes les plus aiguës, et à la terminer toujours par un *trille* battu avec rapidité et sans préparation; à altérer le *tems*, et à changer tous les airs à leur manière; bien que ces changemens, ces variations jurent avec la basse et tous les instrumens.

Je voudrais pouvoir insérer ici tous les traits vifs et piquans dont notre auteur assaisonne la description qu'il fait du caractère, des habitudes, des propos, et du maintien des chanteurs et des chanteuses de sa nation; de leur manière de se produire, de s'excuser, de se faire valoir, etc. Aucune espèce de ridicules, soit qu'ils tiennent à l'art, soit qu'ils tombent sur l'artiste, n'échappe à l'œil perçant et éclairé de M. *Marcello*. Aussi n'avait-il pour objet que de saisir et de peindre des ridicules. Personne assurément ne savait mieux que lui que l'Italie était encore pleine de savans harmonistes. On en peut juger par les lettres qui

sont imprimées à la tête de ses motets; lettres qui lui furent adressées par différens musiciens d'Italie, à qui il avait communiqué ses productions, et dont il avait ambitionné les suffrages. Mais il voulut arrêter la *licence* de la plupart des compositeurs, et sur-tout des compositeurs dramatiques, qui, à force de vouloir animer la mélodie, de chercher à la rendre vive, pittoresque, brillante, populaire, en détruisaient la véritable expression, et sur-tout abandonnaient les sentiers profonds de l'harmonie.

RÉFLEXIONS

SUR L'ÉTAT ACTUEL

DE LA POESIE ITALIENNE.

Il n'y a plus de poëtes en Italie, disent les Français. Les Italiens demandent à leur tour si la France eut jamais une poésie, de même qu'une musique. Mais plus généreux, ils ne lui refusent point des génies capables d'exceller dans l'une et dans l'autre; ils s'en prennent à l'instrument, non à la main, de la sécheresse et de la monotonie dont ils accusent la lyre française. On dit, à la vérité, qu'indépendamment des vices de conformation qui rendent une langue sourde, la température du climat de la capitale, où la cour donne le ton à la nation, répand sur le génie un caractère de froideur et de légèreté qui ne s'accorde point avec l'enthousiasme poétique. Les Français, si l'on en croit les étrangers observateurs, hardis et confians par-tout, souvent jusqu'à la témérité, sont ti-

mides en poésie, rejettent les métaphores et les figures de l'imagination, remplissent de termes abstraits, arides et muets, un langage qui n'admet que des expressions pittoresques et sonores (1). Enfin, aucune langue ne saurait s'enrichir d'une seule idée poétique qui soit propre aux Français. Imitateurs des Latins et des Grecs qu'ils nous vantent sans cesse, dit à-peu-près un critique anglais, ils sont restés beaucoup au-dessous de leurs modèles, pour la cadence et la liberté de la poésie. Cependant ils ont leur siècle favori, qu'ils comparent fièrement à celui d'Auguste, parce qu'en effet deux de leurs poëtes ont marché sur les pas d'Horace avec un succès digne d'envie ; quoique l'un n'en ait pas le vol pindarique, ni l'autre la saine et riante philosophie. D'ailleurs, qu'on demande aux Français un Ovide, un Lucrèce, un Virgile, ils y suppléeront par un Molière, un Corneille, un Voltaire; mais ce sera pour

(1) D'où vient par exemple, que le mot *objet*, terme métaphysique, est employé si souvent et si mal à propos dans la poésie française, et sur-tout dans la tragédie et dans les opéras? Les Italiens à la vérité mettent quelquefois *oggetto* dans leurs vers; mais combien n'ont-ils pas de périphrases courtes et plus énergiques pour rendre l'équivalent d'une manière plus passionnée?

l'étendue du génie et la supériorité du talent, non pour le charme du style et la perfection des ouvrages. Vous n'êtes point Romains, leur dit-on, vous n'avez ni le gouvernement, ni les mœurs de ce peuple conquérant par principe, plus orgueilleux que vain, et plutôt fier qu'orgueilleux. Et si vous vous flattez d'enchérir sur la délicatesse du luxe qui corrompit cette *maîtresse nation*, ne vous arrogez ni la pompeuse magnificence, ni la superbe générosité des Crassus et des Lucullus. Vous savez qu'ils furent quelquefois prodigues envers le peuple, qu'ils n'accablaient que de leurs libéralités, et non pas fastueux aux dépens d'un public, qui se trouve doublement insulté par l'usage qu'on fait de ses biens contre lui-même. N'allez donc pas chercher dans des pays et des temps reculés vos modèles d'éloquence et de poésie; n'opposez pas vos orateurs à Cicéron, qui était orateur, philosophe, et surtout citoyen; ni vos poëmes à l'Enéïde de Virgile et aux métamorphoses d'Ovide (1). Au lieu d'imiter les

(1) Cependant il faut convenir que les Français approchent plus de la sagesse et de la réserve qui caractérisent le goût des anciens, que tout autre peuple moderne. Mais puisqu'ils avaient appauvri et défiguré la langue

Grecs et les Latins, créez une langue, une poésie à l'exemple des Italiens, ou du moins ne reprochez pas à l'Italie de manquer de poëtes. Elle en a sans doute encore, et dont le talent est le plus décidé. Mais sur quoi peut-on exercer ce talent dans un pays où l'art de la guerre, le commerce, l'industrie et l'émulation de la belle gloire n'ont plus de grands objets? Que voulez-vous qu'on y chante? La victoire, dans un pays qui n'est ni gouverné ni défendu par ses propres habitans; la liberté, qu'une république s'efforce de ravir à ses voisins, au lieu de l'assurer et de l'étendre chez elle? On dira peut-être que le Tasse et l'Arioste ont pris en France, et non en Italie, les héros de leurs poëmes. Aussi que leur en revint-il, malgré les éloges dont ils accablèrent les souverains de

---

latine dans leur idiome qu'ils en ont formé, ne devaient-ils pas supléer à l'harmonie qu'ils en ont perdue par la hardiesse des pensées et l'agrément des images? Voyez combien les Anglais ont embelli la langue allemande, dont la leur est dérivée, par l'élévation et la fécondité des idées, sans parler de la douceur et de la variété qu'ils ont introduites dans leur langue, beaucoup moins rude pour le gosier et plus flatteuse à l'oreille que l'allemand. Est-ce à la supériorité de leur gouvernement qu'ils doivent cet avantage?

Ferrare ? Leur récompense n'encouragera personne; la gloire de leur nom, cet encens qui brûle sur leur tombeau, ne réchauffe point leurs cendres; et les Italiens, qui connaissent aussi bien qu'aucune autre nation le prix des noms et des choses, au lieu d'acheter par des travaux longs et durables cette gloire qu'ils appellent une vaine fumée, ne cherchent plus qu'à la vendre. C'est en sonnets surtout qu'elle se distribue : ce qui la rend si commune qu'il n'est personne aujourd'hui qui n'en donne ou n'en reçoive; et que souvent le même homme, auteur et Mécène tour-à-tour, tantôt à la tête et tantôt au bas du poëme, accepte et rend les vers qui ne lui coûtent guère. A propos ou sans sujet, il est toujours de saison en Italie de faire des sonnets. Un gala de cour, une fête de paroisse en fait éclore; chaque patron d'église, chaque marguillier en a sa rente annuelle. Mais les solennités où les vers foisonnent par milliers, sont les vêtures et les professions des religieuses. C'est alors que toutes les muses naissantes ou surannées s'empressent de concourir à la pompe funèbre qui fait passer une jeune beauté de la vie du siècle dans le tombeau du cloître. Ce sujet de poésie, plus fréquent encore en Italie qu'en France, quoiqu'il dût l'être moins, selon la loi des climats,

au-delà des Alpes et des Pyrénées qu'entre ces monts, est ordinairement triste, sérieux, austère. Peu de poëtes savent s'écarter de la gravité qu'il inspire, et de là quelle sombre monotonie dans ces chants lugubres et funéraires! Qui n'aurait en effet pitié de ces tendres victimes, que l'inexpérience de leur âge, souvent l'avarice de parens dénaturés par ambition, quelquefois le désespoir d'une passion malheureuse, ensevelissent pour jamais dans ces retraites de l'innocence, et plus encore du repentir? Qui ne les plaindrait, non de quitter un monde où des plus courts plaisirs naissent des peines intarissables; mais de s'immoler souvent en aveugles à ces accès intérieurs et tyranniques, dont une ame jeune et vertueuse se trouve comme oppressée, quand il lui faut combattre, étouffer, dévorer des desirs et des sentimens qui s'enflamment et s'irritent par la violence même que la sainteté de la religion leur oppose? Ces idées trop vraies ont besoin ou d'être adoucies, ou d'être voilées; et l'habileté des poëtes est de jeter des fleurs sur les épines dont ils couronnent une vierge pénitente.

Un recueil de sonnets est un chant de triomphe qui fait courir au péril. Le Romain qui se précipita dans un gouffre, n'était pas plus animé par les cris et les regards de ses concitoyens à

se dévouer pour sa patrie, que ne l'est une fille à se perdre dans la solitude, par les applaudissemens dont on décore son sacrifice. Mais ces éloges sont si rebattus, que le cloître même n'engendre pas plus d'ennuis que la lecture d'un de ces livres de vers faits en l'honneur du cloître.

SUR L'IMITATION DRAMATIQUE.

QUELQUES auteurs prennant pour guide cette philosophie froide et fausse qui pour mieux mesurer le champ des beaux-arts commence par en arracher les fleurs et les fruits, ont cru qu'il fallait réduire les arts à cette imitation servile de la nature, à cette vérité rigoureuse qui fait de la ressemblance la chose même qu'on a voulu imiter, et qui transforme le génie même en copiste, c'est-à-dire, qui réunit les extrêmes et les contraires. D'autres ont senti qu'il était déraisonnable de se servir de la philosophie pour affaiblir les plaisirs des hommes, pour ébranler le trône de l'illusion, cette mère des beaux-arts, et que ceux qui la condamnent à cet usage embrasent un palais avec un flambeau qui devait l'éclairer. Les deux partis se sont efforcés d'appuyer leur système par des raisonnemens auxquels l'amour-propre suppose la force de conviction.

Un homme rempli de connaissances, de talens et de goût (1) éleva à Naples un théâtre où il se

(1) Belvederi.

fécond. Il explique d'une manière satisfaisante l'extrême déplaisir qu'on éprouve à voir des caractères nobles s'avilir et se dégrader : je sais pourquoi mon ame est affectée désagréablement lorsque le vainqueur des Curiaces enfonce le poignard dans le sein de sa sœur dont le seul crime est de pleurer la mort d'un amant adoré.

Quoique les anciens aient négligé plus d'une fois de soutenir les caractères dans toute leur énergie, ils ne laissaient pas d'en sentir fortement la nécessité. Lorsqu'ils étaient obligés d'avilir les héros, un dieu ou une déesse venaient partager le crime avec lui ou même l'en chargeaient entièrement. Les hommes aimaient mieux qu'on leur montrât un dieu vindicatif ou une déesse jalouse, qu'un être de leur espèce vil et dégradé. C'est ainsi que dans Homère, Minerve, la déesse de la sagesse, conduit Ulysse et Diomède aux tentes de Rhésus. Elle ne se montre ni plus juste ni plus généreuse dans l'Ajax furieux, où elle trompe ce malheureux prince en feignant de le servir, tandis qu'elle sert en effet son rival. L'usage que les anciens faisaient à cet égard de leurs divinités, paraît plus condamnable encore que la manière dont ils s'en servaient pour le dénouement de leurs pièces.

Le Belvederi, d'après les idées qu'il s'était faites,

ne manquait pas de condamner le genre de la pastorale. Il paraît en effet qu'on a rarement peint avec une extrême vérité les mœurs des personnages qu'on y introduit. Ceux qui ont quelquefois essayé de le faire, comme Théocrite, n'ont pas toujours intéressé. Ce n'est qu'en embellissant la nature qu'on est parvenu à nous la faire aimer dans l'Eglogue. Il est à croire que les guerres civiles d'Auguste et d'Antoine, les troubles de l'Italie, dans le siècle du Guarini et du Tasse, l'abrutissement où les paysans ont toujours été plongés en France, n'ont pas permis que la patrie des Tityres, des Amintes, des Tircis, des Céladons ait été le séjour du parfait bonheur. Toutefois nous sentons que les habitans de la campagne, libres des travaux trop pénibles de leur état, abandonnés à la simplicité de leurs goûts seraient plus près du bonheur que nous le sommes dans nos villes où toutes les passions, exaltées au plus haut degré, se livrent sans cesse dans notre ame un combat qui l'accable et qui la déchire. Le poëte, traçant à notre imagination le tableau des plaisirs champêtres, fait pour nous les frais d'une agréable maison de campagne où nous pourrons nous retirer quand nous serons fatigués des plaisirs bruyans de la ville; qu'il prenne garde de détruire le prestige en donnant à ses personnages des sentimens

ou des idées étrangers à leur état, mais qu'il ne craigne pas de me les montrer plus aimables qu'ils ne le sont en effet. Ses bergers sont-ils de beaux esprits ? je ne suis plus à la campagne ; sont-ils grossiers ? je m'y déplais.

Si vous vous attachés à l'imitation servile de la nature, le goût, ce conducteur du génie, est banni de l'empire des arts. Dès-lors plus de nécessité de porter du choix dans les parties pour en former un ensemble intéressant. Une vérité souvent désagréable tiendra lieu de tout mérite. Plus de ces nuances, de ces adoucissemens que la perfection du goût a introduits dans la peinture et dans le langage des passions. Andromaque déplorant la mort de son époux et le sort du malheureux Astianax, pourra, comme dans Homère, s'écrier : *O mon fils, tu ne mangeras plus la chair des béliers sur les genoux de ton père.* L'expression de sa douleur est indépendante de la présence des spectateurs. Toutefois Racine a dérobé cette image aux yeux de ses contemporains. Présenter le tableau de ces mœurs grossières à des hommes dont les mœurs se sont épurées par le tems, c'est rappeler à un nouveau noble le souvenir de sa roture.

Exiger toujours cette froide ressemblance, c'est refuser d'accéder au traité secret, mais réel, en

vertu duquel l'artiste dit au public : Admettez telle et telle supposition et je m'engage à affecter votre ame de telle et telle manière. Les conventions étant au théâtre en plus grand nombre que partout ailleurs, vous proscrirez toute représentation dramatique. La tragédie en musique vous deviendra tout-à-fait insupportable. Vous n'aurez guère plus d'indulgence pour la tragédie *parlée*. Vous demanderez pourquoi Pulchérie insulte Phocas en vers alexandrins, etc. La perfection même de l'art va devenir un défaut pour vous. Dans un chef-d'œuvre où de grands évènemens sont représentés et réunis d'une manière attachante, vous serez en droit de remarquer que la nature ne place pas ainsi l'un auprès de l'autre plusieurs évènemens extraordinaires; si vous continuez à vous tenir rigueur, vous demanderez pourquoi César parle français. Vous serez le plus cruel ennemi de vos plaisirs. Vous aurez vu Mérope et n'aurez point pleuré.

Un philosophe a dit que, hors Dieu, rien n'est beau que ce qui n'existe pas. On ne peut pas condamner plus fortement la représentation de la nature commune. Si l'artiste qui cherche à la peindre se propose de tromper tout-à-fait le spectateur, il méconnait l'objet de son art. Ce tableau du Poussin me saisit d'admiration. Toute-

fois l'illusion n'opère pas sur moi au point de me faire adresser la parole aux êtres qui paraissent animés sur la toile, ce n'est pas même ce plaisir que je cherche. Cette statue dont j'admire la beauté, essayez de la peindre des véritables couleurs de la nature; que la carnation soit exactement semblable à celle d'un homme; assurez l'effet du prestige en la couvrant d'habits semblables aux nôtres; mon plaisir est évanoui; une ridicule surprise prend la place de l'admiration; je vois qu'on a voulu créer un homme et qu'on n'a pas réussi; je me demande pourquoi cette figure ressemble à un homme et n'est point un homme, et je souhaite avec Pygmalion que la statue soit animée; je sens l'insuffisance de l'artiste, elle me rappelle la mienne, et c'est cette idée qu'il doit toujours écarter. Il est à croire que le sentiment de la difficulté vaincue est un charme secret et toujours agissant qui se mêle au plaisir que nous éprouvons à la vue d'une belle imitation de la nature.

Ne craignons pas que l'homme né pour être un grand artiste balance jamais entre les deux philosophies qui semblent partager l'Europe littéraire. Son choix est fait: il ne brisera point ses crayons et ses pinceaux. Il sentira que les arts sont faits pour embellir notre existence physique et morale, pour nous donner des sensations plus

vives, plus douces ou plus fortes que celles qu'on reçoit des objets ordinaires. Il se souviendra que la philosophie des anciens secondait l'essor du génie, bien différente de cette raison meurtrière qui le tient sans cesse enveloppé de langes et l'arrête par une lizière qu'elle raccourcit tous les jours.

LETTRE DE M. SULZER

A UN DE SES AMIS,

Où il expose le plan de son Dictionnaire sur les Arts et les Sciences, avec la différence qui se trouvera entre son Ouvrage et le Manuel-Lexique sur les Arts et les Sciences de M. Gottsched; traduite de l'allemand.

S'IL ne s'agissait dans cette lettre que d'une querelle littéraire, nous n'aurions garde de la rapporter; mais non-seulement elle sert à faire connaître deux ouvrages intéressans; elle renferme de plus des réflexions très-judicieuses et très-profondes sur la nature des arts. Platon a dit (et qui ne l'a pas répété?) que les arts se tenaient par la main, qu'ils se servaient et qu'ils s'éclairaient réciproquement. Le transport que les Grecs faisaient fréquemment des termes et des expressions d'un art à un autre, prouve très-bien qu'ils avaient aperçu non-seulement les points par où les différens arts se touchent, mais encore les côtés par lesquels ils se ressemblent; cependant nous n'a-

vons encore à ce sujet aucun ouvrage véritablement instructif. On nous parle beaucoup d'unité de principes et de différence de moyens, c'est-à-dire, que d'une part, on nous fait envisager l'imitation comme le centre où doivent absolument aboutir tous les rayons qui partent du cercle des arts; ce qui n'est pas vrai : et d'autre part, on nous fait remarquer que les sons ne sont pas des couleurs, ou, si l'on veut, que les yeux ne sont pas les oreilles; ce que très-certainement on n'a pas besoin d'apprendre. Ce n'est point à faire observer des différences palpables et qui ne sauraient échapper à personne, qu'il faut s'appliquer; c'est à faire apercevoir et à fixer, par des exemples, l'analogie fine et secrète qui règne entre les moyens sensiblement différens qui sont propres de chaque art en particulier : et voilà l'objet que M. Sulzer se propose. Ecoutons-le parler.

« Je viens de parcourir le Manuel-Lexique de M. Gottsched : cet ouvrage n'a dans le plan, ni dans l'exécution aucune espèce de ressemblance avec le mien; je continuerai donc mon dictionnaire, comme si celui de M. Gottsched n'existait pas.

» J'avais d'abord imaginé que ce professeur avait

vu mon prospectus (1), et qu'emporté par son zèle pour la gloire de sa patrie, il avait voulu me prévenir, pour empêcher qu'un ouvrage aussi important ne fût exécuté par un demi-Allemand, par un Suisse enfin; car M. Gottsched regarde les Suisses comme les corrupteurs du bon goût : de-là ces expressions qui lui sont si familières, *cela est Suisse*, *cela sent les Alpes*, pour désigner des productions insipides, sauvages, ridicules. Une des choses dont ce célèbre professeur s'enorgueillit le plus, c'est de s'être opposé, comme une forte digue, à la propagation de ce goût que quelques critiques Suisses ont eu la bonhomie d'adopter et qu'ils se sont empressés de répandre. Je croyais donc que le dessein de M. Gottsched avait été de m'arracher la plume de la main; mais la seule lecture de sa préface m'a détrompé. A proprement parler, son libraire est l'auteur de son entreprise; quand à lui, s'il a su quelque chose de mon projet, ce n'a été que lorsque son ouvrage était presque fini.

» Vous trouverez étrange, sans doute, qu'un homme qui fait tous ses efforts pour répandre les belles-lettres en Allemagne, et qui se regarde

(1) M. Sulzer a fait paraître son *prospectus* en 1757.

comme le tuteur de ses compatriotes qu'il croit être sur ce point encore en minorité, ait ignoré l'annonce d'un ouvrage aussi intéressant que celui dont je m'occupe; mais il est bien plus surprenant encore que nos meilleurs poëtes, tels que Haller, Kleist, Klopstock, Bodmer, Lessing, Wieland, Gessner (1), etc., lui soient absolument inconnus; car s'il les connaissait, les regarderait-il comme les corrupteurs de la poésie allemande? D'ailleurs trois ou quatre ans s'étant écoulés sans voir paraître l'ouvrage que j'avois annoncé, M. Gottsched aura pu croire qu'épouvanté par les difficultés de mon entreprise, je l'avais abandonnée, ou même que j'étais mort au milieu de mes travaux. En effet comment pouvait-il penser que quelqu'un employât plusieurs années à faire un dictionnaire, lui qui dans l'espace d'une (2) seule a composé le sien?

» Mais quand même cet homme célèbre eût été

---

(1) M. Gottsched s'est toujours déchaîné contre tous ces poëtes. Flemming, Rachel, Amthor, Heraüs, Menante, Neukirch, Günther, etc. voilà les hommes qu'il estime, qu'il loue, qu'il admire.

(2) Son *prospectus* parut en 1758, et en 1759 le livre fut imprimé.

instruit de mon projet, plus j'y réfléchis, plus je me persuade que son dessein n'a pas été d'arrêter mon ouvrage par la publication précipitée du sien. Ses vues n'ont rien de commun avec les miennes, et très-certainement les principes d'après lesquels je travaille ne lui sont pas même venus dans l'esprit.

» Laissons donc M. Gottsched cueillir ses lauriers et jouir tranquillement de sa gloire; le chemin qu'il a pris ne mène point à celle que j'ambitionne.

» Quoique vous connaissiez déjà le plan de mon ouvrage, vous ne serez pas fâché, sans doute, que je vous en donne une idée encore plus précise et plus nette.

» Mon premier soin est d'abord de bien développer la nature et les propriétés du *beau* dans les arts, ou de creuser les sources du bon goût, d'en examiner la nature et de l'exposer aux yeux de mes lecteurs sous tous ses aspects différens. Pour cet effet il m'a fallu en quelque sorte esquisser tous les ouvrages de goût, depuis l'architecture jusqu'à la poésie. Vous sentez parfaitement que je ne pouvais comparer les beautés telles qu'elles se montrent dans des productions dont l'objet et les procédés sont si différens, sans avoir appris auparavant à connaître la nature et les propriétés

du *beau*, et que c'était là le seul moyen de présenter distinctement à l'esprit ce que le goût ne saisit et ne sent que très-obscurément.

» Quand une fois on a connu la nature du beau, on peut commencer à chercher les raisons du plaisir qu'il nous fait. Il faut qu'il y ait dans la nature de l'ame humaine, et même dans la nature universelle de l'être pensant, quelque chose par où l'effet du *beau* ou du *bon*, relatif au goût, puisse être rendu clair et sensible : c'est un des objets que je me propose d'approfondir le plus.

» Par-là non-seulement j'ouvrirai aux philosophes un vaste champ à de nouvelles recherches psychologiques, mais encore je mettrai les critiques en état de porter la théorie du goût à une certitude qui approchera de la certitude mathématique. Ce que Leibnitz avait espéré de ses principes de métaphysique relativement à la morale, je compte l'obtenir de mes recherches relativement au goût.

» M. Gottsched n'a pas jugé à propos de porter ses regards si loin ; il n'a pas même aperçu les diverses qualités générales et particulières qui composent proprement le mérite des ouvrages de l'art. Parcourez son livre d'un bout à l'autre, voyez les articles *bâtiment*, *tableau*, *poëme*, *discours*, *chant*, etc., ils vous laissent dans une ignorance

totale des choses propres à donner à ces différentes productions le degré de beauté, de perfection dont elles sont susceptibles. Les articles *justesse*, *pompe*, *richesse*, *élégance*, *régularité*, et cent autres qui contiennent les propriétés générales des ouvrages de l'art, ne s'y trouvent pas seulement indiqués. Ces mêmes articles sont ceux que j'ai traités avec le plus de soin.

» Je tâche ensuite de faire connaître le *beau*; je l'expose dans tous les aspects sous lesquels il se présente. Je ne me contente pas, par exemple, de définir en général la beauté, je tâche de décrire clairement ce que c'est que la *beauté* dans les figures individuelles, ce qu'elle est dans la composition de plusieurs figures, en quoi consiste la *beauté* d'une pensée et d'un discours entier, ce qui compose un *beau* bâtiment, une *belle* musique, une *belle* danse, etc. J'observe cette méthode à l'égard de chaque qualité particulière de tout ouvrage de goût; par-là non-seulement l'artiste est à portée de connaître clairement le *beau* que son ouvrage exige, mais encore de puiser dans les productions des autres arts des avantages infinis pour le sien. Tout art a le privilège d'exposer par préférence certaines beautés. Tous les artistes doivent apprendre de l'architecte l'exactitude, la régularité, la proportion des parties

avec le tout. S'agit-il d'oppositions, de contrastes, d'une bonne ordonnance? le peintre d'histoire doit servir de modèle : tandis que pour d'autres avantages, ce sera tantôt le poëte, tantôt le musicien, tantôt l'orateur qui marchera à la tête des artistes.

» Je vais encore plus loin : quand je vois, par exemple, combien le musicien répand de charmes et d'agrémens dans ses compositions, au moyen des dissonances et de leur solution adroite, j'examine si le poëte, si le peintre, etc., peut introduire dans les siennes des procédés semblables; et lorsque j'ai trouvé dans quel cas cela est possible, je lui donne le musicien pour modèle. Cette comparaison constante des arts sert en même-tems à faire concevoir certaines beautés fines qu'à peine on peut décrire, mais qui se font très-bien sentir. Ainsi on les représente dans l'occasion, soit dans une chanson, soit dans un tableau, en un mot, dans ceux des ouvrages de l'art où elles sont plus distinctes, plus palpables, et où on les montre pour ainsi dire avec le doigt.

» Le critique et l'artiste sont nécessairement privés d'une infinité d'avantages et de ressources, lorsqu'ils n'ont pas la théorie et la pratique de tous les arts en même-tems devant les yeux. Ainsi

vous trouverez dans mon ouvrage que l'architecture m'a donné souvent occasion de prescrire certaines règles à l'orateur et au poëte. Rien de tout cela n'est entré dans le plan de l'auteur du *manuel-lexique*, quoiqu'il soit plus étendu que le mien. Il s'est principalement appliqué à remplir son ouvrage de faits historiques; c'est une partie que je ne négligerai pas non plus : mais comme on ne finirait pas, si l'on voulait rapporter la vie et les ouvrages de tous les artistes, de toutes les nations et de tous les âges, je me suis prescrit des bornes fort étroites à cet égard.

» Ceux qui ont porté les arts à un certain degré de perfection, ceux qui les premiers y ont introduit des beautés exactes, ou qui les ont enrichis de nouveaux avantages, ceux dont les productions sont faites pour servir de modèles, voilà les hommes que je m'attacherai particulièrement à faire connaître. Viendront ensuite les Marini, les Lohenstein (1), et tous ceux d'entre les corrupteurs du

(1) Lohenstein a été contemporain de Corneille, et il a couru la même carrière, mais avec un succès bien différent. On connaît le faux-brillant, la singularité et la bizarrerie des idées et des comparaisons du Marini; celles de Lohenstein sont encore plus extravagantes, sans être aussi ingénieuses.

goût, dont les vices sont d'autant plus dangereux qu'ils sont plus aimables. Quant aux autres artistes, j'en parlerai seulement à l'occasion des bons ouvrages qui seront sortis de leurs mains. Ainsi à l'article *tragédie* on verra tous les poëtes qui ont travaillé avec succès dans ce genre : mais je ne saurais me résoudre à rapporter le nom de chaque rimeur ou de chaque barbouilleur, encore moins à lui donner un article particulier. Le tems que M. Gottsched a mis à ramasser et à étendre des faits historiques, je l'emploi à resserrer ceux que j'ai recueillis ; il n'a presque rien dit de ce qui concerne les progrès et la communication des sciences, et j'en fais mon objet principal.

» Comme dès le commencement de mon entreprise, j'ai considéré tous les arts sous le même point de vue, ils me sont tous également chers ; je leur ai donné le même degré d'attention ; j'ai examiné un morceau d'architecture avec autant d'application que j'en ai mis à examiner une épopée. J'ai fait choix en même-tems de coopérateurs qui excellent tous dans les arts auxquels ils se sont appliqués. C'est encore un avantage que M. Gottsched n'a pas eu. Il est aisé de s'apercevoir que la poésie a absorbé toutes ses complaisances.

» Du reste, ne me demandez point quand mon ouvrage sera fini. Je sais que quelques-uns de mes amis se plaignent de mon retard; mais sentent-ils toute l'étendue et la difficulté de l'ouvrage que je médite? Savent-ils que souvent pour composer un article de quelques pages, il faut que je fasse une lecture immense et que je passe des semaines entières à réfléchir? Font-ils attention que lorsqu'il s'agit de discuter philosophiquement les arts, il s'élève de tous côtés une infinité de questions qu'on ne saurait résoudre qu'à force de réflexions également profondes et suivies? Ajoutez à cela le peu de secours que je trouve dans mes prédécesseurs. La critique n'a eu jusqu'à présent que la poésie devant les yeux; il faut bien du tems et de la peine pour rendre universels les principes qui ont été établis à l'occasion de la poésie, et sur-tout pour réparer ce qu'ils ont d'imparfait et souvent même de vicieux.

» Je crois vous avoir déjà dit que l'ouvrage auquel je travaille était le seul par lequel je comptais aller à la postérité; pourquoi donc me presser? J'aime mieux qu'on me demande pourquoi j'ai donné mon ouvrage si tard, que pourquoi je l'ai donné sitôt? J'aurai toujours une bonne réponse à faire à la première question; mais que répon-

drais-je à la seconde ? Voudriez-vous m'exposer à perdre le prix de mes travaux ? Je ne me propose rien moins que de poser les premiers fondemens solides d'une Æsthetique (1) parfaite. Si je manque ce but, je n'aurai fait autre chose pendant six ans que rouler le rocher de Sysiphe.

» Permettez-moi de vous dire ici que vous avez tort de croire que j'aurais dû donner à mon ouvrage la forme d'une encyclopédie systématique, plutôt que celle d'un dictionnaire : écoutez mes raisons, et jugez-en vous-même. Un de mes principaux objets a été de procurer aux sciences et aux arts un plus grand nombre d'amateurs et de vrais connaisseurs. Un ouvrage systématique m'aurait-il jamais conduit au but que je me suis proposé ? Où sont les amateurs assez patiens, assez *penseurs*, pour chercher la théorie des arts dans les plis profonds d'un système ?

» La plupart des hommes aiment mieux ne voir que faiblement et de loin la chose qu'ils veulent connaître, que d'y être conduits tout auprès par des détours longs et pénibles. Si j'avais écrit un système, il m'aurait fallu nécessairement commencer par les recherches les plus abstraites sur

---

(1) Théorie des sensations.

les représentations sensibles ; ensuite montrer comment les différentes sortes d'idées sensibles produisent les différentes sortes de sentimens agréables; comment enfin on peut en général, par un ouvrage de l'art, produire ces différentes représentations, et ainsi du reste. Pensez-vous que j'aurais trouvé beaucoup d'amateurs qui m'eussent suivi au travers de toutes ces recherches obscures.

» Une étude si méthodique ne peut convenir qu'à ceux qui ont résolu de consacrer toute leur vie à une science ; quant aux autres, ils entendent d'abord parler diversement, tantôt d'un objet, tantôt d'un autre ; ils y réfléchissent, ou ils cherchent des éclaircissemens dans quelque livre ; ensuite ils font eux-mêmes quelques questions ; ils proposent des doutes, etc. De-là ils entrent dans des recherches plus profondes ; ils veulent avoir plus de certitude, des notions plus déterminées ; ils s'élèvent enfin jusqu'aux premiers principes, et finissent où le système commence. C'est ainsi que sans être effrayés, sans même se fatiguer, ils parviennent à s'instruire.

» Au moyen de ce procédé analytique, un amateur pourra apprendre facilement et sans dégoût la théorie des arts dans mon ouvrage. Dès qu'il aura commencé à goûter un art quelconque, il

ne tardera pas à desirer d'acquérir de plus grandes lumières sur les règles ou sur les différentes beautés de cet art.

» Pour lors il n'aura qu'à ouvrir mon dictionnaire ; il trouvera sans peine ce qu'il cherche ; bientôt il sera plus instruit, ses idées seront devenues plus nettes. Il verra dans les articles consultés, qu'ils tiennent intimement à d'autres articles ; il consultera encore ceux-ci ; ses lumières augmenteront, sa curiosité s'enflammera ; il poursuivra la règle, ou la définition, ou le jugement, jusqu'aux premiers principes d'où on les a fait dériver ; il parviendra enfin à penser aussi solidement que celui qui, ayant suivi la méthode synthétique, serait parti d'une extrémité opposée.

Il y a plus : tel qui ne s'est jamais beaucoup embarrassé des arts, ne laisse pas de placer un dictionnaire sur les arts au nombre de ses livres. Il se trouve dans une compagnie où l'on parle de poésie, de peinture, de musique ; on s'énonce en termes qu'il ne comprend pas, on porte des jugemens dont il ne pénètre pas le motif. De retour chez lui, il lui prend envie de s'éclaircir : croyez-vous qu'il en vînt jamais à bout, s'il ne pouvait recourir qu'à un ouvrage systématique ? Non, sans doute ; mais il a un dictionnaire ; il l'ouvre, il le consulte, il est entraîné d'un

article à l'autre, jusqu'à ce qu'enfin il est tout étonné de se trouver sensible à des choses pour lesquelles il avait été d'abord dans une indifférence totale.

» J'avais voulu traiter systématiquement la théorie et la pratique des arts; mais les raisons que je viens de vous exposer m'ont fait préférer l'ordre alphabétique. Vous savez que j'ai souvent desiré que les Allemands abandonnassent enfin, soit dans leurs leçons publiques, soit dans leurs écrits, la méthode synthétique. Si les vraies connaissances philosophiques sont aujourd'hui si peu répandues, c'est uniquement à ce procédé qu'il faut s'en prendre. Les trésors que les Léibnitz, les Wolf, les Baumgarten ont tirés avec tant de peine de l'obscurité, sont encore ensevelis, pour la plupart des hommes, dans des ténèbres impénétrables. L'analyse, l'analyse ! voilà le seul moyen d'éclairer et d'instruire facilement, sans dégoût, infailliblement; de donner enfin un cours sûr et rapide aux connaissances philosophiques. A propos de philosophie, il serait bien à desirer que quelque homme vertueux et profondément instruit de tous les systèmes, voulût prendre pour cette dominatrice des sciences la même peine que je me donne pour le bien et pour l'avantage des arts.

» Voilà une couronne cent fois plus glorieuse que celle qui m'attend au bout de ma carrière. Heureux celui qui la remportera ! Mais, ô mon ami, ce sont-là des souhaits qu'il ne faut pas faire tout haut ; il serait à craindre qu'un libraire avide ne vînt à charger de l'exécution de cet ouvrage quelqu'écrivain superficiel, qui ne serait sensible qu'à la gloire d'être le premier qui l'eût entrepris.

ESSAI

DU COMTE ALGAROTTI,

SUR

L'ACADÉMIE DE FRANCE

ÉTABLIE A ROME.

Les tems modernes n'offrent point de souverain, et peut-être n'en a-t-il point existé dans les tems anciens, à qui les sciences, les lettres et les arts doivent autant qu'à Louis XIV. Mais, parmi les établissemens fondés en faveur des bonnes études par ce monarque, qu'on pourrait appeler l'Hercule musagète de son royaume, soit qu'on considère la qualité des élèves, soit qu'on fasse attention à la grandeur des récompenses, soit enfin qu'on envisage la noblesse de l'objet, l'académie instituée à Rome, et connue sous le nom d'Académie de France, mérite sans contredit d'occuper le premier rang. C'est sur-tout aux vues et aux conseils du célèbre le Brun que la France est re-

devable de cette belle institution. Les Romains se rendaient autrefois à Athènes pour y puiser le goût de l'éloquence et de la philosophie : ce peintre crut, avec raison, qu'aujourd'hui les Français, pour s'instruire dans les beaux arts, devaient se rendre à Rome, où les ouvrages des Michel-Ange, des Raphaël, des Dominiquin, et principalement des anciens, enseignent d'une manière bien plus énergique et plus utile que ne peuvent le faire les préceptes et la voix des plus savans maîtres.

L'académie royale de peinture de Paris choisit donc tous les ans un certain nombre de ses meilleurs élèves qu'elle envoie à Rome, où, entretenus par le roi et dirigés par un professeur habile, ils achèvent leurs études et travaillent à perfectionner leurs talens. Depuis le Brun jusqu'à nos jours, cet éblissement, loin d'éprouver la moindre contradiction, n'a rencontré que des éloges. Mais aujourd'hui il ne tient pas à quelques Français, honteux peut-être d'avoir à passer les monts pour devenir bons peintres et bons architectes, comme d'autres le sont d'avoir à traverser les mers pour devenir bons philosophes, qu'on ne détruise un des plus beaux monumens que la main des monarques ait jamais consacrés à la gloire et à la perfection des arts.

On veut bien accorder à l'Italie la gloire d'avoir ranimé les lettres, d'avoir produit des grands hommes en tout genre, et d'avoir eu tous les peuples pour disciples, comme tous les peuples l'ont eue autrefois pour souveraine; mais on ajoute que depuis que les arts ont été transplantés en France, ils y ont jeté d'assez profondes racines; que dans un siècle aussi philosophique que le nôtre, il est honteux de se laisser dominer par des opinions populaires; qu'il est tems de renverser les vieilles idoles de la prévention et de l'autorité, et de faire cesser un hommage qu'on rend moins au mérite qu'au nom des étrangers. Jouvenet et le Sueur n'ont jamais vu l'Italie, ils n'ont pas laissé d'exceller dans leur art. D'ailleurs, on ne manque pas de bons modèles en France; on y possède un grand nombre de tableaux des meilleurs maîtres, ainsi que de statues antiques dont l'étude suffit pour élever le talent à toute sa perfection.

Ces raisonnemens, d'autant plus propres à séduire qu'ils flattent davantage le plus puissant des préjugés, le préjugé national, méritent d'être discutés et approfondis.

Premièrement, ceux des Français qui regardent aujourd'hui le voyage d'Italie comme absolument inutile pour les jeunes artistes, n'ont que deux

hommes à citer qui soient devenus grands peintres sans jamais avoir passé les Alpes. Mais pourquoi les jeunes gens devront-ils suivre l'exemple de ces deux hommes seuls, plutôt que celui de le Brun, de Mignard, de le Moine, et sur-tout du Poussin, qui, retournant à Rome, dit qu'il se hâtait d'aller regagner tout ce qu'il sentait bien qu'il avait perdu pendant son séjour en France (1) !

En second lieu, je suis fort éloigné de regarder Jouvenet comme un grand peintre. Sa couleur est jaunâtre; il n'y a point de choix dans son dessin, ses compositions sont laborieuses et sans verve; on remarque dans ses figures ce maintien et cette attitude propre des personnes élevées en France, et non cette grâce naturelle qui est de tous les pays et de tous les tems; enfin, Jouvenet est tellement maniéré que ce serait absolument tourner le dos à la nature et au vrai que de le prendre pour modèle. Quant à le Sueur, il est vraiment digne de sa grande réputation. Ce peintre marcha sur les traces de Raphaël, à l'aide d'un petit nombre de tableaux de cet inimitable ar-artiste, et sur-tout des estampes gravées d'après

(1) Raccolta di lettere sulla pittura, t. 1, p. 229, à Rome, 1754.

ses ouvrages; mais si, pour avoir puisé dans de simples ruisseaux, le Sueur est parvenu à faire tant d'honneur à son art et à sa patrie, à quel degré de perfection ne se serait-il pas élevé s'il se fût abreuvé dans les sources mêmes, si son génie eût été soutenu, enflammé par le spectacle des ouvrages immortels du Vatican !

Troisièmement enfin, ces génies extraordinaires, à qui la nature a libéralement accordé ce qu'elle ne vend au reste des hommes qu'au prix de l'étude et du travail, peuvent-ils servir de règle et d'exemple? Parce que le Corrège, sans avoir vu les ouvrages des Grecs, sut donner à ses airs de tête une grâce inexprimable, faudra-t-il en conclure que les momens qu'un peintre donne à l'étude de l'antique, sont des momens perdus ? Quelqu'un s'est-il jamais imaginé qu'il ne fallait pas expliquer Euclide aux enfans, parce que Pascal enfant parvint à résoudre par lui-même et sans maître, plusieurs théorêmes de géométrie ?

Il faut donc avouer que, si la science qui réunit la bonté du précepte et la force de l'exemple, est nécessaire à l'artiste, les jeunes peintres français ne peuvent se dispenser de voyager en Italie. Là tout appelle et instruit l'œil du peintre, tout

y réveille son attention ; c'est sur-tout pour ceux qui cultivent les beaux-arts que l'Italie est, pour se servir de l'expression d'Addison, une terre classique. Il y a de beaux morceaux de sculpture en France, mais on peut affirmer qu'on n'y en trouve point de la première classe, point de ces statues que nous appelons *préceptives*, telles que l'Apollon, l'Antinoüs, l'Hercule, le Gladiateur, le Faune, la Vénus, etc. Ce royaume possède, à la vérité, un beaucoup plus grand nombre de tableaux de nos meilleurs maîtres, mais qu'on n'imagine pas que les jeunes peintres français puissent en retirer autant de profit que des ouvrages qu'ont produits ces mêmes maîtres en Italie. C'est dans les grandes machines, dans ces entreprises publiques et durables, exécutées par les peintres au fort de leur manière, lorsqu'ils cherchaient à se distinguer dans leur propre pays, et qu'ils avaient à lutter contre des rivaux également nombreux et redoutables, c'est-là qu'il faut les voir et les étudier, comme il faut juger du mérite des architectes par les monumens publics, où, dit Vitruve, les beautés et les défauts demeurent éternellement.

Il faut voir, par exemple, le Tintoret aux écoles de Saint-Roch et de Saint-Marc de Vénise, dans

la bibliothèque publique, à la chapelle Contarini et au palais Toffeti; le Titien, à Saint-Jean et Saint-Paul, dans le célèbre tableau de Saint-Pierre martyr, et à l'école de la Charité; le Bassan, dans la nativité qu'il a peinte pour sa patrie; le Guerchin, à Cento, dans l'apparition du Christ à la Vierge; le Barroche, à Urbin et à Pezzaro; Paul Véronèse, à Saint-Zacharie, à Saint-George de Venise, à la *Madona del Monte* de Vicence; le Corrège, à Parme, et sur-tout dans cet admirable tableau que le goût éclairé de l'Infant duc de Parme a conservé à l'Italie. Les Carrache ont déployé la force de leur génie et la grandeur de leurs talens dans la galerie Farnèse, et dans Saint-Michel *in bosco;* le Dominiquin, dans les églises de Rome; Raphaël et Michel-Ange, au vatican, lorsque ces deux peintres-poëtes se disputaient l'admiration de l'univers. Celui qui prononcerait sur le mérite de le Brun, d'après les tableaux qu'on peut avoir de ce maître en Italie, serait justement repris par les Français qui le renverraient à la galerie de l'hôtel Lambert, ou à celle de Versailles, peinte par cet artiste lorsqu'il avait pour concurrent le Sueur, et qu'il disputait la palme à Mignard.

Mais, dira-t-on, pourquoi ne pourroit-on pas étudier, sur les estampes, les plus beaux ou-

vrages de Raphaël et du Titien, comme on étudie, sur le modèle, les statues antiques?

Je réponds à cela que l'estampe, quelque habile qu'ait été la main qui l'a gravée, ne saurait représenter fidèlement le tableau; on peut bien y exprimer les attitudes et les contours des figures, les airs de tête jusqu'à un certain point, la composition et le tout ensemble de l'original; mais qu'y devient la morbidesse des chairs, la fraîcheur des teintes, en un mot la partie la plus enchanteresse de l'art, la magie du coloris? D'ailleurs, peu de maîtres italiens ont eu le bonheur d'être gravés par les Audran et par les Edelinck; le burin savant d'Augustin Carrache n'a reproduit qu'un très-petit nombre des ouvrages du Barroche, du Corrège, du Tintoret et de Paul Veronèse; il s'en faut bien que Marc-Antoine ait gravé tous les grands morceaux de Raphaël, pendant que Badalocchi et Lanfranc ont défiguré les loges du vatican. Combien de volumes d'estampes qui ne valent pas mieux que la prose, à laquelle Catrou et l'abbé de Marolles ont réduit les vers de Virgile!

Les architectes paraîtraient plus fondés à prétendre qu'ils n'ont besoin que de l'estampe, parce qu'en effet c'est sur-tout de la justesse des mesures qu'ils s'occupent. Mais quand on y fait bien at-

tention, on trouve une grande différence entre la représentation d'un édifice, telle qu'on la donne dans les estampes, et la vue de ce même édifice; il arrive même souvent que si l'architecte ne réfléchit pas à tous les effets que doit produire le relief, sur-tout dans l'endroit d'où le bâtiment doit être vu, ce qui paraît très-beau dans le dessin devient difforme dans la pratique. De plus, il semble que l'exactitude rigoureuse et extrême n'est pas moins rare parmi les hommes que le goût exquis et parfait : il est peu d'ouvrages de genre où l'on ne trouve des erreurs; mais quand ils seraient tous fidèles, combien de monumens modernes en Italie que le burin n'a point encore fait connaître! Où sont les estampes des portes magnifiques dont Falconetto embellit les murs de Padoue; du beau palais de Lugiano, que fit construire le célèbre Cornaro; de celui du *T*, à Mantoue, où la magnificence va de pair avec l'élégance; de l'intérieur du dôme, du temple de Saint-André et du clocher de Sainte-Barbe dans la même ville; de la sacristie de l'église de la charité à Venise, par le célèbre Palladio; de la chapelle des Pélerins à Vérone (1); de la bibliothèque

(1) Le marquis Maffei en a donné une estampe dans sa *Verona illustrata*.

de Saint-Marc, par Sansovin, et d'un grand nombre d'autres édifices qui, bien qu'ils n'aient pas le degré de beauté et de perfection qu'on remarque dans les premiers, ne laissent pas de mériter les regards et l'attention des jeunes architectes ?

Je voudrais que pour l'avancement et les progrès des arts, l'académie française de Rome envoyât à Florence, à Bologne et à Venise des espèces de colonies, dont le directeur, subordonné à celui de l'académie établie à Rome, veillerait aux études des jeunes élèves et réglerait leur séjour dans ces différentes villes proportionnément au besoin qu'ils auraient d'y rester pour perfectionner leur talent.

Nous ne pouvons nous empêcher d'applaudir à l'idée de M. d'Algarotti ; il n'est pas douteux que l'établissement de ces colonies ne procurât les plus grands avantages à l'art et aux artistes ; d'ailleurs, l'Italie ne renferme rien dont le roi ne pût avoir les dessins ou les plans dans sa magnifique bibliothèque, et la distribution qu'on ferait des copies des plus beaux tableaux italiens dans les églises du royaume étendrait le bon goût, des Alpes jusqu'aux Pyrénées, de l'une à l'autre mer, dans les provinces les plus éloignées.

Après avoir présenté la substance de l'ouvrage

de M. Algarotti, et rendu justice au zèle toujours éclairé avec lequel il parle des arts, nous croyons devoir l'assurer que la France est fort éloignée de penser à détruire un des plus beaux établissemens qui aient jamais existé; mais M. Algarotti a moins voulu sans doute nous attaquer sur un projet dont il sait bien que nous n'aurons garde de nous occuper, qu'il n'a cherché l'occasion d'exposer et de faire valoir les richesses que renferme sa patrie. Ce motif est très-louable; il est beau d'être jaloux de la gloire de sa nation; le même sentiment nous anime, et ne nous permet pas de dissimuler à l'auteur notre surprise, sur le jugement qu'il porte de l'illustre Jouvenet. La couleur de ce peintre, dit-il, lui déplait, parce qu'elle lui semble jaunâtre. Il se serait énoncé avec plus de justesse, s'il eût dit qu'elle manque de cette fraîcheur qu'ont mise dans leurs carnations ceux d'entre les peintres qui, plus circonspects et plus fidèles imitateurs de la nature prise au propre, ne se sont point abandonnés, comme Jouvenet, aux saillies rapides d'un génie impatient de toute espèce de gêne, et sur-tout de celle à laquelle assujettit une imitation littérale des objets, si l'on peut se servir de ce terme. L'imagination, ce dangereux guide, ne voit point les objets tels qu'ils sont, mais tels qu'elle se les figure; dominé par cette faculté fou-

gueuse, Jouvenet n'a pas mis une extrême pureté, ou pour mieux dire, une extrême finesse dans son dessin; mais pour ce qui regarde la solidité et la fierté, il est constant que personne n'a connu mieux que lui la véritable enchassure de toutes les parties qui entrent dans la charpente du corps humain, et n'en a fait un meilleur usage. On serait plus fondé à lui reprocher de n'avoir pas observé avec assez d'attention, dans ses tableaux, les règles austères de la perspective. Uniquement occupé à lier des grouppes et à former une chaîne de figures qui produisissent un tout ensemble imposant, Jouvenet négligea trop de se rendre raison à lui-même des places qu'il assignait à chacune de ses figures dans ses vastes compositions. Qui voudrait en lever rigoureusement les plans les trouverait souvent éloignées les unes des autres à des distances énormes, tandis que l'intention du peintre a été de les tenir rapprochées et presque côte à côte. Cette faute, qui est inexcusable, n'est que trop ordinaire aux peintres qui entreprennent de grandes machines et qui visent aux grands effets; et M. Algarotti, qui juge si sévèrement les ouvrages de Jouvenet, se trouverait bien embarrassé s'il lui fallait justifier sur ce point un de ses compatriotes, qu'il regarde avec justice comme une des lumières de l'école Vénitienne : ce peintre est

le célèbre Tintoret. Ce n'est ni par droit de représailles, ni pour affaiblir l'estime que s'est acquise si justement ce grand artiste, que nous faisons cette remarque. Nous voulons seulement faire sentir à M. Algarotti la nécessité d'user d'un peu plus de ménagement envers les hommes d'un mérite supérieur, et lui montrer que les plus habiles maîtres présentent des endroits faibles, sans cesser pour cela d'être de grands hommes. Il voudra bien aussi nous permettre d'opposer Jouvenet, qu'il veut opprimer, à ce même Tintoret, qui, s'il en était question, épuiserait ses éloges; ou plutôt de comparer ces deux peintres l'un à l'autre, et de faire voir qu'ils ont eu les mêmes qualités et les mêmes défauts. Tous deux se sont distingués par une égale force de génie. Ils ont eu une marche très-fière et très-impétueuse : rien ne les arrête dans leur course; leurs compositions font un fracas terrible; et pour nous renfermer dans les seules productions du peintre français, il y règne une chaleur et même une sorte d'enthousiasme qui ne s'accordent nullement avec cette incertitude et cette difficulté d'enfanter que lui prête son censeur : aussi de toutes ses imputations, celle-ci est-elle, à notre avis, la plus injuste. Son dessin, nous en convenons, n'a ni l'élégance, ni le coulant, ni la pureté de l'antique; mais celui de

Tintoret s'en éloigne tout autant, et ne laisse pas d'être admirable, en ce que ce peintre y a mis du goût et de la fermeté, et qu'il a su donner de l'action et du mouvement à ses figures. Jouvenet ne lui cède en rien sur ce point; et s'il n'a pu parvenir à faire des têtes gracieuses, le Vénitien n'y a pas mieux réussi : preuve que la grâce n'est point, ainsi que l'avance M. Algarotti, de tous les pays et de tous les tems; c'est un don du ciel qu'un très-petit nombre d'artistes ont eu en partage : celui qui n'a pas eu le bonheur d'en être favorisé et qui sent, au contraire, l'impossibilité de se l'approprier, serait blâmable s'il s'opiniâtrait à l'acquérir par la voie de l'étude. Il vaut mieux en ce cas suivre l'exemple de Tintoret, se livrer à son penchant, se contenter de donner à ses têtes des caractères qui, s'ils ne sont pas pétris de grâces, sont au moins convenables au sujet et propres à y jeter de l'intérêt. M. Algarotti croit trouver dans ceux que Jouvenet a employés un goût de terroir. Cela s'entend; il ne s'exprime ainsi que par mépris pour notre école, mépris que les Italiens sucent avec le lait. Plus équitables que lui, nous savons rendre justice à ses compatriotes; nous les regardons comme nos maîtres, nous accorderons sans difficulté la préférence aux peintres qui auront représenté la nature sans manière, dans toute

sa naïveté et parée de toutes ses grâces; aussi, quand il faudra régler les rangs, assignerons-nous à Raphaël la première place; mais nous aurons soin en même-tems d'en conserver une distinguée pour ceux qui, par d'autres moyens, auront trouvé l'art de nous émouvoir et de nous charmer; nous estimerons ce qui sera estimable, et malheur à nous si nous cherchons jamais à déprimer les talens.

LETTRE

DE M. MARIETTE,

Sur les ouvrages de M. PIRANESI.

PARMI le grand nombre d'ouvrages que le célèbre M. Piranesi a publiés sur les antiquités romaines, il en est un où il s'est proposé de faire l'apologie des Romains, et de montrer, contre votre sentiment qui est aussi le mien, que par rapport aux arts et pour ce qui concerne en particulier l'architecture, non-seulement ce peuple ne doit rien aux Grecs, mais qu'il a acquis sur ces derniers une grande supériorité par la solidité, la grandeur et la magnificence des édifices qui firent autrefois l'ornement de leur capitale (1). Il met ces bâtimens en opposition avec ceux qui appartiennent proprement aux Grecs, et dont on voit encore quelques vestiges, tant à Athènes

(1) *Della magnificenza d'architettura de' Romani.* 1761. *In Roma.*

que dans quelques autres parties de la Grèce. Il n'en trouve aucun qui, soit pour la solidité, soit pour l'importance, lui paraisse comparable à la grande cloaque de Rome, aux fondations de l'ancien capitole, à l'émissaire (1) du lac Albane, et à quelques autres anciens édifices qui furent construits de gros et immenses quartiers de pierres dans les premiers tems de la république, et qui servent encore aux mêmes usages que dans leur origine. Le même M. Piranesi a recueilli un nombre considérable de chapiteaux, de bases, de fûts de colonnes, d'entablemens, etc. Ces divers morceaux, tous variés dans leurs formes, ainsi que dans les ornemens dont ils sont surchargés, lui fournissent, à ce qu'il prétend, des preuves convaincantes de la fécondité du génie des Romains; ce génie éclate encore, selon cet auteur, dans la grandeur et l'étendue de ces édifices spacieux qui,

(1) La crainte d'une inondation terrible fit interrompre aux Romains le siège de Veïés pour exécuter cet ouvrage, qui, tout difficile qu'il était, coûta assez peu de tems. Il fallut pourtant percer une montagne et y pratiquer un canal revêtu de pierres dans une longueur très considérable. On craindrait de s'engager aujourd'hui dans une semblable entreprise. Il en est fait mention dans Tite-Live.

tout ruinés qu'ils sont, couvrent aujourd'hui dans Rome des espaces de terrain immenses ; et voici comment il raisonne.

« Les plus anciens bâtimens des Romains ont été construits avant qu'il y eût aucune communication entre leur nation et celle des Grecs. Les plus récens sont chargés d'ornemens et se distinguent par des membres d'architecture de forme bizarre, qui ne ressemblent en aucune manière aux mêmes membres dont les Grecs furent les inventeurs ; donc les Romains n'ont rien emprunté ni rien appris des Grecs. Ils ne tiennent d'eux ni la science de la construction ou la meilleure façon de bâtir, ni le goût de la décoration ».

Mais ce raisonnement ne prouve pas que les Romains aient trouvé l'un et l'autre dans leur propre fonds. M. Piranesi lui-même convient que lorsque les premiers Romains voulurent élever ces masses de bâtimens dont la solidité nous étonne, ils furent contraints d'emprunter la main des architectes Étrusques leurs voisins. Autant valait-il dire celle des Grecs, puisque ces étrangers, qui étaient Grecs d'origine, ne savaient des arts et n'en pratiquaient que ce qui avait été enseigné à leurs pères dans le pays d'où ils sortaient.

Les voilà donc ces Romains qui, persuadés de l'excellente constitution de leur gouvernement qu'ils estiment devoir être éternel, conçoivent le dessein de construire des édifices auxquels ils assignent la même durée qu'à leur empire, mais qui n'ont que le courage de les ordonner, et non le talent de les exécuter. Dans la suite, ils portent leurs conquêtes hors de l'Italie; ils subjuguent la Grèce; ils y trouvent les arts dans un état florissant; ils sont éblouis de leur éclat autant qu'un homme privé de goût, mais riche et puissant, peut l'être à la vue d'un morceau imposant dont il entend faire l'éloge à des connaisseurs (1); et par une révolution des plus singulières, les vainqueurs soumettent leur goût à celui des vaincus; le fruit de leur victoire fut l'introduction des beaux-arts dans Rome.

Du moment qu'ils eurent mis le pied dans les maisons des Grecs, qu'ils en eurent reconnu les commodités, qu'ils eurent admiré la majesté de leurs temples et de leurs édifices publics, ils ne furent occupés que des moyens d'en procurer de semblables à leur patrie. Ce ne fut certainement pas

---

(1) *Græcia capta ferum victorem cepit, et artes Intulit agresti Latio.* Hor. lib. 2. ep. 1.

à une force supérieure de génie qu'ils dûrent cette résolution. Ils consultèrent uniquement cet instinct si naturel aux hommes de se procurer le bien-être, et sur-tout un sentiment de vanité qui ne leur permettait pas de se laisser surpasser en magnificence par des peuples soumis à leur pouvoir.

Pour entrer plus promptement en pleine jouissance, ils n'eurent pas honte de dépouiller de leurs principaux ornemens les édifices des Grecs et de se les approprier. Le consul Mummius s'étant emparé de Corinthe, en donna l'exemple. Il transporta à Rome une infinité de chefs-d'œuvre de l'art. Les maisons des particuliers et les édifices publics qui reçurent ces chefs-d'œuvre, de bâtimens peu considérables et peu apparens qu'ils étaient, devinrent autant de palais et de monumens pompeux et magnifiques. Mais content de briller à si peu de frais, il n'y eut aucun Romain qui ne se mît dans l'esprit qu'il serait indigne d'hommes consacrés à la conquête de l'univers entier de professer les arts. Ils n'eurent jamais ni le loisir ni même l'intention de les démêler d'avec les métiers purement mécaniques; ils en abandonnèrent la culture à des Grecs mercenaires qui, attirés par l'espoir du gain, n'eurent aucune peine à s'expatrier et à quitter un pays, où de-

puis la conquête qu'en avaient fait les Romains, les occasions de se faire valoir et de soutenir un nom n'étaient plus sans doute les mêmes. Bientôt les arts ne furent pratiqués dans Rome que par les esclaves. Les personnes que leurs richesses mettaient en état d'en avoir un grand nombre eurent principalement en vue, dans l'acquisition qu'ils en faisaient, le profit, l'utilité; aussi recherchèrent-ils par préférence les esclaves doués de talens. De leur côté, les marchands d'esclaves, guidés par l'intérêt, sondaient de bonne heure les dispositions naturelles de ceux qu'ils se proposaient d'exposer en vente; s'ils leur reconnaissaient quelque talent, ils les engageaient à les cultiver; et pour exciter leur émulation, ils leur faisaient entendre, ce qui ne manquait guère d'arriver, que plus ils se rendraient habiles, plus ils acquerraient de considération auprès des maîtres qu'ils devaient servir. Les Grecs, les plus industrieux de tous les peuples soumis aux Romains, furent ceux qui leur fournirent le plus abondamment de ces esclaves artistes; portion d'hommes nécessaires à l'état, mais relégués dans une classe particulière et basse, et regardés avec tous leurs talens comme étant d'un ordre très-inférieur à celui du moindre citoyen romain. C'est

ainsi que nous les représentent ces beaux vers que Virgile (1) met dans la bouche d'Anchise, lorsque ce héros, consulté par Enée, annonce la destinée du peuple romain.

Ce sentiment, dicté par l'orgueil, dût nécessairement étouffer dans les Romains tout amour et toute propension pour les arts. Il dut leur paraître suffisant d'avoir parmi eux à leurs gages des hommes auxquels ils pussent commander et toujours prêts à seconder leurs projets. Ce n'était pas là sans doute le moyen d'entretenir l'émulation ni de porter les arts au degré de perfection auquel ils étaient parvenus autrefois en Grèce dans le tems qu'il n'était permis qu'aux personnes libres d'en faire leur profession. L'honneur en effet, encore plus que les récompenses, donne la vie aux arts; aussi lors même que les travaux se multiplièrent et devinrent plus considérables, vit-on le goût se corrompre au lieu de se perfectionner. Il était, ce goût, parvenu au point de perfection où l'on pouvait espérer de le porter lorsque les arts passèrent pour la première fois de Grèce à Rome, c'est-à-dire, qu'il suivait encore les lois que lui prescrivait une belle et noble simplicité. L'expérience nous apprend que les choses

(1) *Excudent alii, etc.* Lib. VI, vers 847 et seq.

ne subsistent pas long-tems dans le même état ; tout est périodique dans ce monde : la mode y règne, elle y exerce un empire souverain et tyrannique ; on a honte de marcher sur les traces d'autrui ; l'amour de la nouveauté l'emporte ; on veut surpasser ses modèles, et c'est toujours aux dépens du bon goût. Il n'est alors aucune production qui ne se charge d'ornemens superflus et absolument hors d'œuvre. On sacrifie tout au luxe ; et l'on se rend à la fin partisan d'une manière qui ne tarde pas à devenir ridicule et barbare.

Voilà précisément ce qui arriva chez les Romains relativement à l'architecture : les exemples qu'en fournit M. Piranesi en sont la preuve. On y trouve une profusion d'ornemens et des licences révoltantes qui, quoi qu'il en dise, marquent une décadence totale dans le génie des architectes qui en fournirent les dessins. J'ai déjà fait remarquer que tout ce que la Grèce renfermait de plus beau avait été transporté à Rome, et l'on sera sans doute surpris que la vue continuelle de tant d'ouvrages excellens ne put faire germer le goût parmi les Romains ni les diriger dans la bonne voie. Il ne s'agissait, ce semble, que d'imiter les beautés qui s'offraient constamment à leurs regards : mais, outre qu'il est dans l'homme d'aimer à se singulariser, et que les objets les plus estimés et les

plus dignes de l'être causent à la fin une sorte de satiété, j'avancerai qu'une trop grande abondance de belles choses, et surtout de ces ouvrages qui semblent surpasser les forces des simples mortels, nuit souvent à ceux qui se les proposent pour modèles: on les considère avec un sentiment de respect et d'admiration qui enchaîne l'ame et le talent. Aussi voyons-nous que les artistes modernes, qui ont montré le plus de génie, ne sont point ceux à qui le hasard a fourni un plus grand nombre de semblables secours. Et le Corrège, et Raphaël, et Michel-Ange ne se sont élevés que parce que la nature seule agissait en eux, et qu'elle les avait doués d'un génie créateur. Peut-être que, s'ils eussent été précédés par des maîtres de leur trempe, ils auraient été tentés de faire comme eux, et ils seraient restés dans la classe des disciples fidèles et médiocres. Car tout imitateur, quel qu'il soit, est inférieur à son modèle. Quelqu'un qui mesurerait ses pas sur ceux qu'auraient faits dans une carrière des hommes qui y ont remporté le prix à la course, ne mettrait dans les siens que de la timidité et de l'embarras. Je n'ai été occupé jusqu'à présent que du goût des Romains pour l'architecture. La fausse opinion de M. Piranesi, que j'étais bien aise de combattre et de détruire, m'y a en quelque sorte

engagé; mais ce que j'ai remarqué sur ce sujet peut s'étendre à tous les autres arts, qui tous se tiennent, pour ainsi dire, par la main, et n'ont qu'une seule et même marche. On peut d'ailleurs, par rapport à l'architecture, produire dans le procès les pièces de comparaison nécessaires à l'éclaircissement de la cause; ce qui ne se pourrait pas faire aisément si l'on voulait discuter de même et mettre en parallèle le goût des Romains et celui des Grecs. On n'en peut guère parler que sur le témoignage des écrivains, c'est-à-dire, de Pline; et celui-ci, qui a dû s'intéresser à la gloire de sa nation, dans sa nomenclature des peintres, n'en nomme qu'un seul qui soit Romain. Tous les autres sont Grecs. Il en est de même des sculpteurs et des graveurs en pierres fines. Il nous reste des merveilles de l'art dans l'un et dans l'autre de ces genres; et ces merveilles sont du travail grec. Sur quoi j'aurai l'honneur de vous faire observer que si l'on voit sur quelques-uns de ces ouvrages, tant statues que pierres gravées, les noms des artistes qui les ont exécutés, ce sont constamment des noms de Grecs; je n'y ai encore remarqué aucun nom Romain. Si ce n'est pas là une preuve démonstrative que leurs productions n'étaient pas censées dignes de passer à la postérité avec le nom de celui qui en était l'auteur,

c'est au moins une forte présomption qu'on savait dès-lors mettre une différence entre les artistes des deux nations.

Je suis, etc.

Ces réflexions, dignes des grandes connaissances et de l'esprit philosophique de M. Mariette, ne doivent pas seulement s'appliquer aux arts du dessin; elles tombent encore à certains égards, du moins quant à l'invention, sur l'éloquence, la poésie et la philosophie des Romains.

Les premiers Romains ne connurent pas mieux l'art de l'élocution que celui de l'architecture, leur langage était grossier comme leurs mœurs et leurs usages, et ils ne l'embellirent qu'en y transportant les formes et les tournures du langage des Grecs, comme ils avaient embelli leurs édifices en y appliquant les ornemens dont ils avaient dépouillé les édifices de la Grèce. Ils empruntèrent encore des Grecs tout le mécanisme de leur versification, et leur poésie offrit peu de sentimens et d'images dont ils n'eussent trouvé le germe dans celle de ces mêmes Grecs. Ceux de leurs auteurs dramatiques qui entreprirent de peindre le caractère, les ridicules et les mœurs de leur propre nation, n'obtinrent aucune espèce de succès; leurs ouvrages furent totalement oubliés, et les Romains

eux-mêmes ne virent avec plaisir que les drames de Plaute et de Térence, quoiqu'à l'exemple de Livius Andronicus, ces deux auteurs n'eussent fait autre chose que traduire ou copier les comédies grecques. Ange Politien avoue qu'à cet égard les Latins sont en défaut, *claudicat hîc Latium*; et il prétend que c'est dans la gravité de leur caractère qu'il faut en chercher la raison; *gravitas Romana repugnat scilicet*; mais c'est précisément cette *gravité* naturelle aux Romains qui les rendait si peu propres à la culture des arts; la poésie, et ce mot doit s'étendre à toutes les sortes d'imitation quels qu'en puissent être les moyens et l'objet, la poésie demande une ame très-souple, un cœur très-sensible et une imagination très-tendre et très-vive. Le poëte, dit Platon, est un être sacré, léger et volage.

Quintus écrivait à son frère Cicéron que le poëme de Lucrèce lui paraissait dépourvu d'invention et de génie, et Ciceron en convenait lui-même; il ajoutait seulement qu'il y avait beaucoup d'art dans cet ouvrage (1); éloge qu'on accorde plus souvent à l'esprit et au travail qu'à l'imagination et au talent.

L'Enéïde de Virgile n'est qu'un heureux assem-

(1) *Poëmata Lucretii, ut scribis, non sunt multis ingenii luminibus, sunt multæ tamen artis.*

blage de l'Illiade et de l'Odyssée : dans les six premiers livres, dit l'abbé Fraguier, on retrouve par-tout l'Odyssée comme on retrouve l'Illiade dans les six derniers. On reconnaît le voyage d'Ulysse dans celui d'Enée, les guerres de Troyes dans celles des campagnes latines où Turnus est mis à la place d'Hector, et Enée à la place d'Achille. Tout ce poëme est tissu d'inventions, d'incidens et de tableaux empruntés d'Homère.

Nous avouons que Virgile ne s'est pas toujours borné à copier, ni même à imiter, et nous n'avons garde de lui refuser la gloire de s'être montré homme de génie; mais il s'agit ici d'invention et de ce qui constitue un esprit vraiment original; quand Virgile aurait surpassé ses modèles, ce qui n'est vrai qu'à l'égard d'Hésiode, il est évident par ses ouvrages que s'il n'avait pas eu ces modèles devant les yeux, jamais il ne le serait devenu lui-même. Venons à Horace.

Ce poëte ambitionna sur-tout la gloire d'être mis au nombre des poëtes lyriques.

Quòd si me lyricis vatibus inseres,
Sublimi feriam sidera vertice.

Il parait même qu'il tirait moins de vanité des pensées et des images qui pouvaient lui appartenir, que d'être parvenu à faire passer dans sa

langue les hardiesses, le nombre et l'harmonie d'un genre de poésie que personne parmi les Romains n'avait encore entrepris de traiter, et plus encore d'y avoir su transporter les beautés des Grecs ses modèles; du moins telle est l'idée qu'il nous donne lui-même, lorsqu'il nous présente Pindare sous l'image d'un cygne qu'un vol rapide porte jusqu'aux nues, pendant qu'il se compare à une abeille qui, sans s'élever, va ramassant sur les fleurs de quoi composer son miel à force de peine et de travail. Cet aveu pourrait paraître beaucoup trop modeste, si dans plusieurs autres endroits de ses odes, Horace ne se livrait à tous les mouvemens de l'orgueil poétique. Il faut remarquer que, lorsque ce poëte écrivait, la plupart des ouvrages des Grecs, dont il ne nous reste aujourd'hui que les titres ou des fragmens très-légers, existaient en entier, et qu'il eût été mal-adroit et dangereux de prétendre à la gloire de passer pour inventeur, quand les endroits copiés ou imités étaient encore sous les yeux de tout le monde.

La poésie chez les Grecs fut l'organe de la religion, des lois et des mœurs; elle était regardée comme le langage des dieux ou des hommes inspirés par les dieux; l'extrême sensibilité de ce peuple prêtait tous les jours de nouvelles forces à

la superstition, et la superstition fournissait sans cesse à son tour de nouveaux alimens à cette extrême sensibilité ; la Grèce était remplie de temples où Apollon rendait des oracles, et ces oracles étaient en vers; la terre et les eaux y exhalaient l'enthousiasme. Rien de tout cela parmi les Romains : ce peuple grave, ferme, ambitieux, n'eut assurément jamais à craindre que les changemens qui pourraient se faire dans sa musique, en apportassent dans ses mœurs; et pour lui faire aimer la vertu, ses législateurs n'eurent pas besoin de flatter ses oreilles. Il lui fut même défendu d'adorer la divinité sous la forme d'aucun être créé, et quoique pendant les cent soixante-dix premières années de Rome on y eût bâti des temples et élevé des autels, on n'y plaça ni statues ni images. Il est vrai qu'après ce tems-là le culte des divinités étrangères s'introduisit chez les Romains avec toutes les superstitions dont il était accompagné; mais ce qui fait bien connaître le caractère et le tour d'esprit de ce peuple, ces opinions nouvelles, ces différens cultes, ne donnèrent aucun ombrage au gouvernement, et la politique n'en reçut nulle atteinte.

Enfin, lorsque les poëtes grecs invoquaient la muse à la tête de leurs ouvrages, c'est qu'ils s'imaginaient tout devoir à l'inspiration de la muse, mais que prétendaient les Latins par ces sortes

d'invocations? Ce n'était plus chez eux qu'une vaine formule qui ne signifiait rien : d'ailleurs, Horace qui par-tout recommande l'étude, l'application et le travail, qui veut qu'on revoie, qu'on corrige, qu'on efface plusieurs fois ses ouvrages, et Virgile qui passait un jour entier à polir deux ou trois vers, savaient bien que ce n'était ni Apollon ni les muses qui leur dictaient leurs poëmes.

Nous n'insisterons point ici sur la philosophie des Romains; on peut consulter à ce sujet Scaliger, et sur-tout Muret, dont il nous suffira de rapporter le passage suivant. *Ces Romains heureux, opulens, vainqueurs et maîtres de l'univers, occupés à solliciter des dignités, à gagner le cœur de leurs concitoyens, à pacifier d'un mot les nations étrangères pour les dépouiller plus aisément, laissaient à leurs esclaves, à leurs affranchis et à quelques Grecs indigens et malheureux le soin de philosopher; quant à eux, ils employaient le peu de tems que leur laissaient l'ambition, l'avarice et la volupté à entendre quelque philosophe grec, ou à lire et à compiler quelque ouvrage de philosophie; ils croyaient alors être parvenus au comble de l'érudition et triompher de toute la Grèce.* Nous savons que Cicéron préférait les douze tables à tous les écrits des philosophes;

mais le même Cicéron affirmait que sa langue était plus riche que la grecque, lorsqu'un moment après, pour exprimer sa pensée, il était obligé d'employer un mot grec. Le seul genre qui appartiendrait aux Romains serait donc la satire, si, de l'aveu d'Horace même, Lucilius n'avait pris Aristophane et Menandre pour modèles.

La véritable gloire des Romains consiste dans leur législation; non qu'ils n'en dussent la plus grande partie à la philosophie des Grecs et surtout à l'école de Zénon; mais ils donnèrent aux maximes et aux principes qu'ils y puisèrent une forme plus lumineuse, plus étendue et plus durable. La loi dans les villes de la Grèce expira souvent avec le législateur ; ce qui pouvait en rester, ou demeurait enseveli dans l'ombre des écoles, et s'y perdait dans des disputes inutiles et pointilleuses, ou les orateurs l'interprêtaient d'après leurs intérêts et leurs passions; mais les Romains fixèrent par des sanctions non-équivoques et sévères la mobilité des mœurs, en armant de la puissance populaire la *sagesse* contre le vice et en imprimant aux vertus la majesté publique.

RÉFLEXIONS

SUR LA TRADUCTION DE LUCIEN,

Par D'ABLANCOURT.

CEUX qui n'ont vu Lucien qu'à travers la traduction que nous en avons, ne le connaissent que très-imparfaitement. Les éloges qu'on a donnés au style de d'Ablancourt, et sur-tout la manière dont a parlé de ses versions le plus sévère et le plus judicieux critique qu'ait eu notre littérature, ont fait croire que ses infidélités tournaient à l'avantage du texte, et qu'il n'abandonnait de tems en tems ses modèles que pour leur prêter plus de charmes. Mais remontez jusqu'aux sources, lisez Lucien dans sa langue, et vous verrez que les libertés que le traducteur s'est données, et qu'il a jugées si nécessaires, nous privent d'une infinité de finesses, de beautés et d'agrémens que sans doute il n'a pas sentis, puisqu'il ne les a pas rendus.

Avant que d'Ablancourt entreprît de faire pas-

ser dans sa langue les commentaires de César, les dialogues de Lucien, etc., nous n'avions encore qu'une traduction estimable; c'était celle de Quinte-Curce donnée par Vaugelas, et qui coûta vingt ans de travail à ce patient académicien. D'Ablancourt mit dans ses versions plus d'aisance, de vie et de grâce qu'on n'en remarquait dans celle de Vaugelas. C'en fut assez pour exciter les applaudissemens des gens de lettres de son tems, qui pensaient avec raison qu'un des meilleurs moyens d'étendre les connaissances d'une nation et de rectifier ses idées, était de travailler à perfectionner sa langue. On était cependant encore bien éloigné de connaître en quoi consiste l'harmonie et l'ame du style français. Pour prouver ce que nous avançons, il nous suffira de citer le commencement de l'épître que d'Ablancourt a mise à la tête de sa traduction (1).

« *Comme* les choses retournent à leur principe, » et finissent ordinairement par où elles ont com- » mencé, il était juste de consacrer la fin de mes » traductions à celui qui en avait eu les prémices; » *et* Minucius Félix ayant donné naissance à » notre amitié, Lucien en devait faire comme

(1) Elle est adressée à M. Conrart.

» l'accomplissement; *d'ailleurs* il fallait mettre » au frontispice de cet ouvrage un nom qui ban- » nît toute la mauvaise opinion *que* l'on en pour- » rait avoir, *et que* le libertinage de cet auteur » fût effacé par la vertu de M. Conrart. *Ajoutez* » *à cela* que ce livre ne pouvait paraître en public » sous d'autres auspices que de celui de qui les » soins ont tant contribué à sa production, *et de* » *qui* les bons avis font maintenant qu'il se montre » au jour en un état plus parfait. Ce n'est *donc* » pas tant ici un présent qu'un acte de recon- » naissance intéressée, *puis*qu'elle mendie la pro- » tection de celui qu'elle reconnaît pour son bien- » faiteur; *et véritablement*, Monsieur, *puisque* » c'est vous principalement qui m'avez fait en- » treprendre cette version, vous devez avoir part » au blâme ou à la louange qui en peut revenir; » outre qu'*elle* trouvera assez de monstres à com- » battre, pour chercher un protecteur. *Mais*, » etc. » Et quelques lignes après, Suidas veut » que LUCIEN ait été déchiré par les chiens; » *mais* c'est apparemment une calomnie pour se » venger de ce qu'il n'a pas épargné dans ses » railleries les premiers chrétiens, non plus que » les autres; *toutefois* ce qu'il en dit se peut » rapporter, à mon avis, à leur charité et à leur

» simplicité, *qui* est plutôt une louange qu'une » injure : *joint* qu'on ne doit pas attendre d'un » païen l'éloge du christianisme ».

Qui supporterait aujourd'hui cette manière d'écrire? Elle était cependant modelée sur celle de l'antiquité; on croyait avoir rendu la diction bien périodique, parce qu'on y avait transporté toutes ces particules conjonctives et quelquefois purement harmoniques qui donnent tant de grâce à l'élocution grecque ou latine. On ne voyait pas que dans les langues anciennes, où chaque syllabe avait une valeur déterminée et connue, ces formules mettaient dans la phrase plus de nombre et d'harmonie, en même tems qu'elles servaient à lier les mouvemens marqués et sensibles qu'elle recevait de l'inversion; et qu'au contraire dans la nôtre, qui n'a ni les libertés de l'inversion, ni les avantages d'une prosodie fixe, elles ne faisaient qu'embarrasser et appesantir le style. C'est en partie la privation de ces différentes ressources, si nombreuses dans les langues grecque et latine, qui a rendu très-pénible et très-difficile l'art de bien écrire en français. Mais si l'oreille y a perdu beaucoup, l'esprit y a peut-être gagné; il a fallu renfermer plus de choses en un moindre nombre de mots, arranger ses pensées et présenter leur enchaînement avec plus de clarté et de précision;

exposer les idées principales de manière à faire naître les idées intermédiaires et accessoires, sans avoir besoin de les énoncer. En un mot, chez toutes les nations étrangères cultivées, on trouve de bons écrivains qui n'ont eu d'autre mérite que celui de la correction et de l'élégance, au lieu que dans notre langue, qui dit un grand écrivain, dit nécessairement un très-bon auteur (1). Mais revenons à Lucien.

Un homme de lettres (2), déjà très-avantageusement connu par des ouvrages ingénieux et bien écrits, a essayé de rendre à cet agréable auteur les finesses et les grâces que lui a fait perdre d'Ablancourt. Il en a déjà traduit plusieurs dialogues qu'il nous a communiqués. Nous nous bornerons à inviter nos lecteurs à comparer cette nouvelle version, soit avec celle de d'Ablancourt, soit avec le texte même (3).

---

(1) Nous prenons ici ce mot dans sa vraie signification.

(2) M. l'abbé Morellet.

(3) Voyez dans les Variétés littéraires tom. 2 et 3 les Dialogues intitulés Jupiter le Tragique, et Pérégrinus.

DISCOURS

SUR L'ORIGINE ET LES VICISSITUDES DU VERS.

Les Grecs sont les seuls, au moins que nous connaissions, qui, en perfectionnant leur langue, aient conservé les traces et le caractère du langage naissant et primitif. Les hommes ne se sont d'abord expliqués que par des gestes et par des sons intimement et nécessairement liés aux objets de leurs besoins et de leurs passions. Or, des cris inarticulés, qui ne se faisaient entendre qu'aux sens, ne pouvaient avoir un caractère d'expression qu'au moyen d'une intonation forte, et marquée par des intervalles considérables, tant dans la qualité que dans la durée des tons.

Les Grecs, ce peuple sensible au point que l'humanité, la philosophie et les lois ne purent s'introduire chez eux qu'à la faveur de la cadence et du chant, n'eurent garde, en perfectionnant leur langage, d'en abolir les premiers signes, qu'ils regardaient avec raison comme les plus

énergiques et les plus pittoresques. Cependant, de la prononciation confuse et tumultueuse de mots, dont toutes les syllabes portaient sensiblement le caractère d'une intonnation haute ou basse, lente ou rapide, devait nécessairement résulter, tantôt une cadence agréable et un chant mélodieux, et tantôt un désordre et des dissonnances insupportables.

Il n'était pas possible que le peuple le plus heureusement organisé qui fut jamais, abandonnât long-temps au hasard un procédé qui intéressait si essentiellement son oreille. Pour éloigner donc toute espèce de trouble et de confusion, soit dans les sons, soit dans les tems, les Grecs en observèrent les rapports et les proportions; ils les saisirent et les enchaînèrent par des règles désormais invariables. C'est ainsi que la mélodie, et même le rhythme, qui dans toutes les autres langues est si peu dépendant de la nature des mots, qu'il peut, sans leur faire violence, en prolonger ou en racourcir les syllabes, devinrent en quelque sorte parties substantielles et constitutives de la langue grecque, la plus belle sans doute que les hommes aient jamais parlée. On sent par-là combien il est ridicule de demander si chez les Grecs le chant était inséparable du vers. Nous ne parlerons point de la poésie

latine, elle fut absolument calquée sur celle des Grecs; mais vraisemblablement les accens n'y conservèrent pas le même degré d'énergie. Les Latins en empruntant des Grecs la poésie et les arts, n'empruntèrent ni leurs mœurs, ni leurs organes. Ce peuple grave, ferme dans ses principes et dans ses desseins, ne se vit jamais dans le cas de craindre que sa morale reçût la moindre atteinte des altérations que pourrait subir sa musique.

Descendons à la vérsification moderne. S'il faut s'en rapporter au célèbre Gravina, un des plus profonds et des plus sublimes observateurs qu'aient eu la jurisprudence et les arts, la rime a dû son origine à l'école des déclamateurs et des rhéteurs latins, qui altérèrent les véritables couleurs de l'éloquence, et affectèrent dans la chûte de leurs périodes la consonnance des mots. L'Italien, ajoute-t-il, soumis à des vainqueurs barbares, perdit bientôt le sentiment de la différence fine et délicate que la cadence des pieds et des nombres mettait entre le vers et la prose, et ne connut plus d'autre harmonie que celle qui naissait de la grossière et fastidieuse conformité des désinences. Mais Gravina cherchait plus à flétrir la rime contre laquelle il ne cessait de s'élever et qu'il aurait voulu exterminer, qu'à en démêler la véritable origine.

Cependant, que prétendait ce savant homme? Pouvait-il ignorer que la langue italienne s'était tellement éloignée de sa source que l'harmonie qui caractérisait la latine était devenue tout-à-fait étrangère à l'italienne, et ne pouvait plus lui convenir? Avait-il oublié que Claude Tolomei avait inutilement essayé de rappeller le rhythme ancien, et de l'introduire dans sa langue, et que quelqu'heureux que nous paraissent ses essais, comme on peut s'en convaincre par ces deux vers:

Questa per affetto tenerissima lettera mando
A te che tratti barbaramente noi.

son exemple ne fut suivi de personne? Ne sentait-il pas que ce mêlange de breves et de longues n'était propre qu'à révolter l'oreille de la nation; et qu'en effet le dactyle, qui répand dans le vers latin tant de noblesse et de grandeur ne donne au vers italien qu'un bondissement désagréable, occasionné sans doute par la trop grande abondance des voyelles dont cette langue est composée? Castelvetro croyait au contraire que le vers italien, tel qu'il existe, soit entier, soit rompu, descendait immédiatement et presque sans altération du vers latin. Lorsque votre vers (1), dit-il, est composé d'onze

(1) *Ch.* 46 *de l'impression de Naples*, 1714.

syllabes, et que l'accent en frappe la sixième, il est pris du vers latin communément appelé *endecasyllabe*, dont la sixième et dixième syllabes sont nécessairement longues.

Cui dono lepidum novum libellum.
Canto l'arme pietose e'l Capitano.

Lorsque dans le même vers l'accent tombe sur la quatrième syllabe, il descend du vers saphique, dont la quatrième et la dixième syllabes sont longues de nécessité.

Jam satis terris nivis atque diræ,
Voi ch' ascholate in rime sparse il suono.

Mais sans adopter les subtilités de Castelvetro, sans chercher l'origine de la rime ni dans la consonnance qu'introduisirent dans la chûte de leurs périodes les corrupteurs de l'éloquence latine; ni dans la prose latine, que rima pour la première fois certain moine appelé Léon; ni dans la conquête de l'Espagne par les Maures, qui, selon quelques auteurs, répandirent la rime dans toute l'Europe; nous osons avancer que partout où des circonstances particulières n'ont pas rendu le rhythme musical tellement inhérent à la langue, que la langue ait toujours prescrit rigoureusement cette espèce de rhythme, la rime et le vers, tels que nous les avons, sont nés d'eux-mêmes

dans les campagnes parmi les travaux et les fêtes. Le chant est naturel à l'homme, et il ne serait pas difficile de prouver que la période purement musicale, telle que la nature l'inspire, renferme et conséquemment assigne et prescrit et le nombre des syllabes et la rime qui constituent l'essence de notre vers. Mais les détails où nous serions obligés d'entrer pour donner à cette opinion le degré de force et d'évidence dont elle est susceptible, deviendraient immenses, et ne seraient d'ailleurs à la portée que du petit nombre de personnes qui sont également versées et dans l'art et dans l'histoire de la musique. Quoi qu'il en soit de l'origine de notre vers, les Provençaux passèrent pour l'avoir inventé ; ce qui est certain, c'est que ce peuple vif, enjoué, spirituel et sensible, donna au vers tant de grâce, d'harmonie et de variété, que sa langue se répandit dans toutes les cours de l'Europe.

Les Français, les Italiens, les Espagnols, et même les Allemands, cultivèrent la poésie provençale. Les Italiens qui ne tardèrent pas d'en transporter le mécanisme et les procédés à leur propre langue, les étendirent encore et les perfectionnèrent ; mais ils restèrent toujours fidèles à la rime ; jusqu'à ce que le Trissin, impatient d'un joug qu'il regardait comme barbare, voulut

entièrement effacer de la poésie de sa nation les couleurs provençales, en abolissant les lois tyranniques de la rime.

Le Trissin avait senti que dans le vers italien, indépendamment de l'harmonie, trop sensible et trop extérieure, qui résultait de l'homophonie des désinences, il en était une infiniment plus fine et délicate qui naissait du mouvement même du vers sur lequel la mobilité des accens répandait une mesure réglée et cependant très-variée. La forme de notre vers alexandrin nous prive de cet inestimable avantage, sa marche exige absolument le repos à la sixième syllabe, de sorte que le vers se trouve constamment divisé en deux portions égales ; mais on ne conçoit pas pourquoi dans le vers de dix, qui seul devrait être employé dans la scène de nos drames lyriques, nous n'avons pas pris les mêmes libertés que les Italiens ; ce serait cependant l'unique moyen de forcer nos compositeurs à jeter de la variété dans leurs récitatifs.

Les Espagnols et les Anglais ont trouvé dans leur langue toutes les ressources dont ils avaient besoin pour faire passer dans leur poésie les procédés hardis de la versification italienne. Mais les Allemands ont pris une route à part ; les malheureux succès de ceux des Italiens et des Fran-

çais qui avaient voulu rappeler la prosodie ancienne, ne les ont point découragés : l'abondance des voyelles empêcha l'Italien de réussir. La fréquence des consonnes ne devrait-elle pas former un plus grand obstacle encore pour l'allemand? Mais il ne nous convient pas de disputer à une nation le sentiment de l'harmonie qui convient à sa langue et à sa poésie. Un instrument que les Haller, les Zacharie, les Klopstock, ont employé avec tant de succès et d'éclat, est sans doute l'instrument le plus propre à la poésie allemande; et ne le fût-il pas, les ouvrages de ces grands hommes suffiraient pour le consacrer à jamais.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE

DES ARTICLES CONTENUS DANS LE PREMIER VOLUME.

DISCOURS *préliminaire*..... Page 1

Lettre de M. Suard, secrétaire perpétuel de la classe de la Langue et de la Littérature françaises de l'Institut, à M. Boudou, éditeur des Œuvres de l'abbé Arnaud..... j

Éloge de l'abbé Arnaud par M. Dacier, secrétaire perpétuel de la classe de l'Histoire et de la Littérature anciennes de l'Institut.... 2e j

Lettre sur la musique.....2e 1

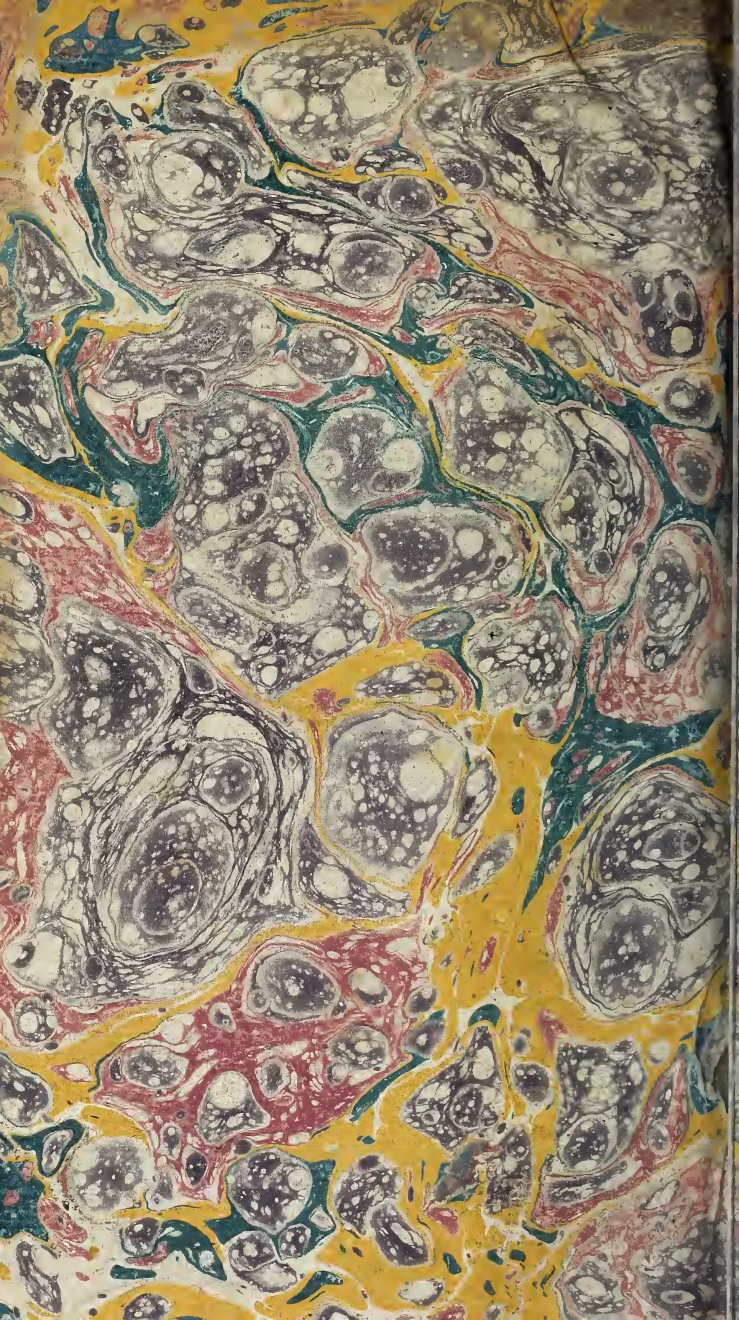
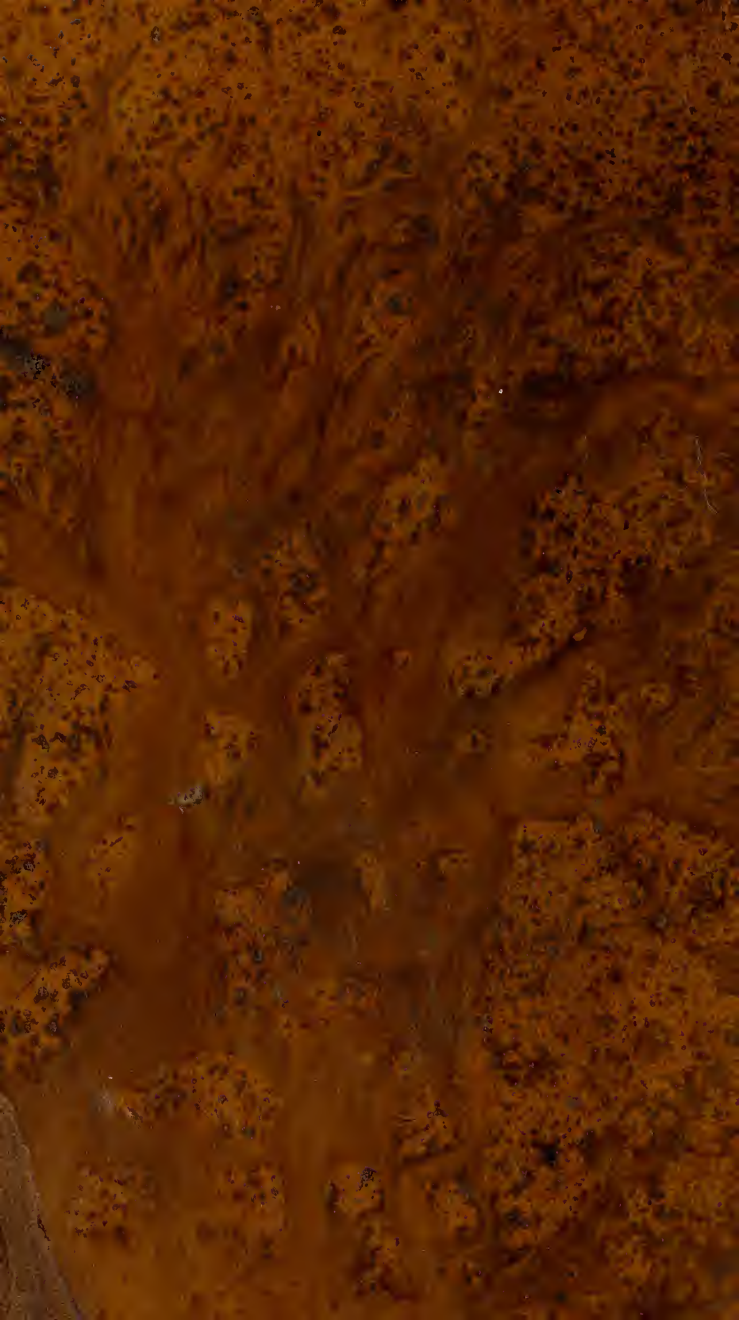
Lettre à M. le duc de Wirtemberg sur quelques ouvrages modernes..... 33

Discours sur les langues..... 49

Du sublime et du naïf dans les belles-lettres. 115

Notice d'un recueil de Lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture, écrites par les plus

grands maîtres qui ont fleuri dans ces trois arts, depuis le quinzième siècle jusqu'au dix-septième e..... 162
Réflexions sur la grâce dans les ouvrages de l'art..... 233
Le Couvent, Élégie traduite de l'anglais... 252
L'Amour mal récompensé..... 258
Réflexions sur la nature et l'origine des sentimens mixtes, composés de plaisir et de peine.. 264
Sur quelques caractères de la beauté..... 277
Discours sur le mariage..... 286
Considérations sur la partie morale et politique des beaux-arts..... 305
Lettre sur un Ouvrage italien, intitulé Il Teatro alla moda, *Le Théâtre à la mode*..... 315
Réflexions sur l'état actuel de la poésie italienne..... 330
Sur l'imitation dramatique..... 337
Lettre de M. Zulzer à un de ses amis..... 346
Essai du comte Algarotti sur l'Académie de France établie à Rome..... 362

Lettre de M. Mariette sur les Ouvrages de M. Piranesi..... 377
Réflexions sur la traduction de Lucien.... 395
Discours sur l'origine et les vicissitudes du vers. 399

FIN DE LA TABLE.